

memoria y ciudades en la narrativa colombiana contemporánea. el caso de cartagena de indias*

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Colombia)

figueroa@javeriana.edu.co

Artículo de reflexión

Recibido: 19 de abril de 2005

Aceptado: 10 de noviembre de 2005

Resumen

A partir de estudios recientes sobre las funciones de la memoria histórica y de la memoria colectiva, el artículo aborda a reconstrucción literaria de ciudades colombianas, particularmente la de Cartagena de Indias, emblemática de nuestra modernidad problematizada, a partir de dos narradores contemporáneos que la fabulan: Germán Espinosa y Roberto Burgos Cantor. El primero, al reconstruir a Cartagena en *La tejedora de coronas* (1982), se inspira en una «memoria histórica y enciclopédica» de estirpe manierista, para evidenciar crisis irresueltas de un pasado que se creía concluido; el segundo, en *El vuelo de la paloma* (1995) invoca una «memoria colectiva y regenerativa» de estirpe barroca, para evidenciar las asimetrías y desigualdades de los procesos de modernización y urbanización ocurridos desde la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Memoria histórica, memoria colectiva, evocación, reconstrucción, identidad, diseño narrativo.

Abstract

Based on recent studies about the functions of historical and collective memory, this article approaches the literal reconstruction of Colombian cities, particularly Cartagena de Indias. This city is emblematic of our problematized modernity, fabulated by two contemporary narrators: German Espinosa and Roberto Burgos Cantor. The former, while reconstructing Cartagena in his "La tejedora de coronas" (1982), inspires a "historical and encyclopedial memory" of mannerist ancestry, to evidence unresolved crises of a past thought to be concluded. The latter, in "El vuelo de la paloma" (1995), invokes a "collective and regenerative memory" of baroque ancestry, to evidence the assymetries and irregularities of modernization and urbanization processes that took place since the second half of the 20th century.

Key Words: Historical memory, collective memory, evocation, reconstruction, identity, narrative Design.

* El presente trabajo es la reelaboración de la ponencia presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana – JALLA, Lima, 9-13 de agosto de 2004. Igualmente, es resultado compartido de dos proyectos de investigación concluidos: «Espacios urbanos en conflicto: Bogotá en la narrativa de Luis Fayad y Cartagena en la narrativa de Roberto Burgos Cantor» y «El neobarroco literario hispanoamericano (una aproximación a través de la narrativa)», pertenecientes a dos grupos de investigación del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, reconocidos por Colciencias.

La abundancia reciente de estudios disciplinarios e interdisciplinarios sobre la memoria, no sólo la aproximan al lenguaje, al poder, al inconsciente, a la oralidad, a la escritura y a la comunicación, sino que la identifican con la narrativa, la imaginación, la electrónica, la biblioteca, el museo, la identidad y la historia.¹ De todas formas, una perspectiva amplia sobre la memoria, más que como propiedad de la inteligencia, la concibe como la base sobre la cual se registra la concatenación de los actos humanos, ordenación que nunca es neutral ni única, pues no se trata de una mera acumulación de sucesos o episodios, sino de una «voluntad» de recordar y de olvidar por parte de cada persona y de determinados grupos sociales, capaz de transformar permanentemente el pasado; no existe en efecto, ninguna dimensión de la memoria que sea sólo individual, porque al manifestarse se relaciona necesariamente con amplios marcos sociales y culturales (Pecchinenda, 1996:17); en tanto capacidad de conservar y transmitir determinadas informaciones, la memoria remite a un complejo de funciones síquicas que permite actualizar impresiones y sucesos que el hombre imagina como pasado (Le Goff, 1991:131).

Ahora bien, las nociones de «memoria histórica» y de «memoria colectiva», si bien no son separables, sí son diferenciables, pues 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, en cambio, se identifica con una selección de sucesos, acontecimientos e imágenes del pasado, que se actualizan con el objeto de crear, preservar y reinventar continuamente el sentimiento y la coherencia de la propia tradición e identidad colectivas. Recientemente, Mabel Moraña ha hecho notar que en América latina desde los años ochenta del siglo XX, la problemática de la memoria histórica/colectiva al inscribirse en la tensión local/global, se articula con «políticas de transacción», «reconciliaciones» y «redemocratizaciones pactadas»; en verdad, dentro de los efectos locales y regionales de la globalización, la dialéctica memoria/olvido se encuentra con el proceso móvil

¹Véanse, entre otros, los siguientes estudios: Hayden White, La imaginación histórica en la Europa del siglo XX, (1980); Jacques Le Goff, El orden de la memoria (1991); Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Eds.), The invention of tradition (1983); Noé Jitrik, Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género (1995); Marc Augé, Las formas del olvido (1998); Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu, La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos (1999); Y. Yerushalmi, et al. Usos del olvido (1989); Maren Viñar y Marcelo Viñar, Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir (1993) y Paul Riquieur, «Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica» (1994:50-121) y Michel De Certeau, «La operación histórica» (1994:31-69) que aparecen en, François Perus (comp.). Historia y literatura (1994).

y descentrado de reconstrucción de identidades²; por ello no es extraño que se la haya visto como «*un dispositivo perturbador, un mecanismo capaz de reapropiarse de la violencia sufrida y devolverla procesada en un recuerdo que desautoriza las lecturas oficiales del pasado inmediato*» (Moraña, 2004:195); y si globalización se asimila con homogeneización y uniformidad, «*es evidente que la memoria juega, en el otro polo, como elemento diferenciador, como el momento en que el pasado moderno y premoderno se inscribe en los procesos actuales y los interpela*» (Moraña, 2004:197).

Así pues, la actividad de la memoria genera la producción de recuerdos, a través de un proceso selectivo de materiales, de renovadas armazones de secuencias y desenlaces, de sugerentes tejidos interpretativos y de una recomposición continua «*de las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos y comprensiones*» (Richard, 2000:211). Ubicados en esta perspectiva, nos interesa la reconstrucción literaria de ciudades colombianas, particularmente la de Cartagena de Indias, emblemática de nuestra modernidad problematizada, a partir de dos narradores contemporáneos que la fabulan: Germán Espinosa (1938) en *La tejedora de coronas* (1982) y Roberto Burgos Cantor (1948) en *El vuelo de la paloma* (1992). El primero la reconstruye con sus sedimentos y persistencias coloniales, invocando una «memoria histórica y enciclopédica» de estirpe manierista, con el objeto de evidenciar crisis irresueltas de un pasado que se creía concluido; el segundo, la refunda imaginariamente, invocando una «memoria colectiva y regenerativa» de estirpe barroca, con el objeto de sacar a flote las asimetrías y desigualdades de los procesos de modernización y urbanización ocurridos desde la segunda mitad del siglo XX.³

² Varios autores señalan que el olvido no es la contraparte de la memoria, sino el componente fundamental de la misma (Le Goff, 1991: 134; Moraña, 2004: 196-197; Richard, 2000: 209-213 y Pecchinenda, 1996: 173-174). La pareja recuerdo/olvido ha tenido y tiene usos terapéuticos o usos perversos en la historia, cuando diferentes instancias de poder la regulan o manipulan de acuerdo con determinados intereses. Moraña señala que muchas veces la fetichización o monumentalización de la memoria la hace perder su contenido reivindicativo y contracultural, poniéndola al servicio del statu quo (Moraña, 2004: 198); Nelly Richard ilustra dichos controles refiriéndose a la actitud de las mujeres chilenas frente al caso Pinochet y Marc Augé insiste en el papel del olvido dentro de procesos de rememoraciones traumáticas en personas y en grupos sociales (1998).

³ Le Goff, al trazar la evolución de la memoria dentro del decurso histórico, se refiere a una «memoria étnica» para designar la memoria colectiva de los pueblos ágrafos o de aquéllos que teniendo escritura se conectan continuamente con conciencias míticas; la memoria funciona entonces con base «en una reconstrucción generativa» y no en una memorización mecánica» (Le Goff, 1991: 137). Una dinámica semejante orienta la construcción de la memoria colectiva en las novelas de Burgos Cantor. Así mismo, se refiere a una «memoria enciclopédica» a fines de la edad media y a comienzos del Renacimiento, expandida a plenitud desde el siglo XVIII: «La enciclopedia es una memoria alfabética parcelaria en la que cada engranaje aislado contiene una parte animada de la memoria total» (Burgos Cantor, 1992: 168). Una dinámica semejante orienta la construcción de la memoria histórica en buena parte de la narrativa de Espinosa.

***La tejedora de coronas* y los alcances de la «Memoria Enciclopédica»**

Las más de tres décadas de trayectoria novelística de Germán Espinosa,⁴ caracterizada por el trabajo miniaturista del lenguaje, se sustenta en una abarcadora memoria histórica que absorbe multitud de referentes culturales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación histórica. El autor suele valerse de complejos entramados simbólicos, que permiten la coincidencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva; a su vez, las estructuras narrativas se apoyan en el poder de la ficción para señalar aspectos problemáticos de la historia y para lograr sorprendentes reinenciones del pasado en conexión con las incertidumbres del presente.

La tejedora de coronas al reelaborar la historia colonial de Cartagena y del Caribe, desde fines el siglo XVII hasta la plenitud del siglo XVIII, se constituye una especie de «profecía desde el pasado» en razón a que el tejido narrativo evidencia la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; en este sentido, la recreación del pasado en sus posibles interacciones con el presente, conforma una propuesta, en la cual no sólo somos lo que somos y seremos, sino lo que somos y hemos sido, pues lo azaroso del futuro hace que la ruptura con la Historia sea una actitud irresponsable desde cualquier punto de vista.

El universo significativo de la novela, sostenido y suscitado por Genoveva Alcocer, parte de dos núcleos narrativos proliferantes que suceden en la Cartagena de finales el siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis y el descubrimiento que de un planeta hace su joven amante, Federico Goltar. Genoveva narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada por el tribunal de la Inquisición en su tierra natal; salta de una imagen o situación a otra en un elaborado y libre sistema de asociaciones; el tiempo avanza y retrocede, el presente del discurso se confunde con el pasado narrativo, mientras barreras intangibles separan muchos años; el espacio se contrae y se dilata: París y Cartagena, Cartagena y París, Estados Unidos y las Antillas Holandesas, nuevamente Cartagena. El discurso narrativo se

⁴ En medio de la producción lírica, cuentística, ensayística y de cronista, la trayectoria novelística de Espinosa se inicia formalmente con *Los cortejos del diablo* (1970); sin embargo, sabemos que *La lluvia en el rastrojo*, publicada en 1994, es la obra germinal que se creó desde 1966, como texto dramático y después se transformó en novela. Luego se publicaron *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992), *La lluvia en el rastrojo* (1994), *La balada del pajarillo* (2000) y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003).

constituye en la evocación y reconstrucción de una anciana y en una especie de testamento de tradición oral; es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien debe tejer los hilos de la filigrana narrativa; durante sus casi cien años de vida, la protagonista presencia acontecimientos importantes, discute con los hombres más ilustres de la época, confronta corrientes filosóficas, políticas, artísticas y científicas, compendiando casi el saber de la Ilustración.

La composición narrativa se mueve en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada; en su ir y venir entre Europa y América, la voz-memoria de Genoveva suele percibir a París desde las categorías del Siglo de las Luces, poniendo entre paréntesis su punto de vista de mestiza, o sentir a Cartagena desde las honduras de su identidad criolla, olvidando el saber racional que aprendió en el Viejo Mundo. Sin embargo, las situaciones narrativas dentro de esta oscilación no son siempre focalizadas con los mismos parámetros: en algunos momentos Genoveva se refiere a su *«hispánico punto de vista»* (Espinosa, 1982:63), de raíz católica, no exenta de contenidos mágicos y supersticiosos cercanos al paganismo; en otros, a su concepción de mundo racionalista, emparentada con la ideología liberal, dos puntos de vista que se integran en lo que ella misma denomina *«mi visión cósmica»* (Espinosa, 1982:327). Entonces, cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión se despliega desde categorías eruditas, filosóficas o racionalistas; en cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo XVIII, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas o afectivas⁵. La búsqueda de plenitud de Genoveva se debate entonces entre un apego a la racionalidad y una entrega sin reservas a los designios de la vida; al potenciar el pensamiento spinoziano, «conocer es hacer y hacer es conocer» se ponen en juego las pasiones, haciendo que la memoria histórica encarnada en la protagonista, desafíe *«el frío racionalismo del siglo XVIII, lleno de verdades irrefutables y (consolide) un nuevo mundo, conquistado con su desbordante energía, cuya fuerza dinámica sólo se comprende en su transcurrir»* (Cabrales Vega, 2003:149).

⁵ Para percibir en detalle la filigrana narrativa que constituye la composición de la novela, véase nuestro estudio de 1992.

La cosmovisión de Genoveva se apoya en parejas de motivos recurrentes -el planeta verde y la invasión francesa; la luna de abril y el horóscopo; la imagen de la bruja y la contemplación en el espejo-, las cuales asocian su memoria enciclopédica con el cuerpo, el conocimiento, la intelección y la meditación. La primera pareja de motivos emblematiza la polaridad eros y logos, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la existencia de Genoveva, guerrera del conocimiento como Atenea y guerrera del amor como Afrodita⁶; por su parte, la presencia lírica de la «luna de abril» activa el deseo de conocimiento de Federico y la tentativa fallida de Genoveva por continuar su búsqueda, y frente a lo cual la referencia al horóscopo encarna su destino de criolla ilustrada perseguida por el poder inquisitorial; en efecto, la reiterada identificación Genoveva-bruja connota la eficacia de las fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo para confrontar el Siglo de las Luces. Finalmente, la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva (Giraldo, 1992:85-86); como imagen de estirpe barroca, el espejo permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en él «*verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia*» (Espinosa Pérez, 1996:56).

Ahora bien, la inserción de un gran número de intertextos en *La tejedora de coronas*, muchos de ellos citados en bastardilla (nombres, títulos de libros, enunciados, poemas, pensamientos, fragmentos), y otros absorbidos a través de una cierta entonación o saber erudito y libresco que adopta la voz de Genoveva, constituyen su acceso al conocimiento y son el orificio por donde se filtra la historia general del siglo XVIII. Particularmente, los intersticios narrativos permiten percibir la evolución de Cartagena, que de ciudad hidalga se transforma en criolla, con la respectiva movilidad histórica de las mentalidades que la conforman (Romero, 1999:65-197). El carácter ontológico y epistemológico del viaje de Genoveva a Europa marca un antes y un después de la ciudad, metaforizados en las mutaciones del cuerpo y del intelecto de la protagonista, cuya violación se identifica con el asalto de los franceses a Cartagena en 1697.

⁶ Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos: «con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, como serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer» (Espinosa Pérez, 1996: 96-97).

La perpetuación precaria del modelo cortesano peninsular en la historia de Cartagena a finales del siglo XVII e inicios del XVIII, reproduce el decoro, las actitudes señoriales y el carácter formalista del colonizador, encarnados en las cabezas de las familias Goltar y Alcocer; su superioridad de hidalgos se evidencia en su inclinación al estudio, herencia que en manos de generaciones posteriores, la de Genoveva y Federico, determina el nacimiento de una nueva clase desestabilizadora de la sociedad tradicional y portadora incipiente de aperturas mentales y de progreso material. Poco a poco, las figuras fundacionales de la Cartagena hidalga avanzan hacia una sociedad mercantil a través de alianzas comerciales, y los jóvenes, más informados y mejor formados se alejan de dogmas, se abren al conocimiento e inician cambios ideológicos, políticos, científicos y sociales (Giraldo, 2001:107). Si bien la Cartagena que condena a Genoveva a finales del siglo XVIII, parece ser la misma que dejó cuando viajó a Europa, su identidad psíquica de criolla ilustrada refracta en el espejo-memoria de su vida, la metamorfosis lenta, pero liberadora de su cuerpo, que simboliza a su vez el difícil cambio de mentalidades en la sociedad criolla, todavía habitada por restos de temores y reverencias provenientes de las fundaciones hidalgas y del poder inquisitorial.

El recorrido ficcional del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al debatirse entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español, que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración, que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Por eso, su memoria se encuentra suspendida entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Genoveva, su discurso se desalienta, pues una vez se ha liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, se hace autónomo y no requiere ya la prueba de la verdad; y en tanto fenómeno puramente discursivo de la memoria, no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad. Ante la imposibilidad de transformar la realidad, Genoveva se libera de un tener-que-hacer, pero al mismo tiempo se prende del poder de su palabra, no para liberarse de la muerte, sino de la necesidad de aplazarla, trastocando de esta forma la significación del texto de Scherezada, el cual a manera de mediación emerge en el discurso: mientras aquella se salva de la muerte al contar relatos capaces de recrear la muerte del Sultán, Genoveva sabe que la cercanía de la suya aumenta con el hecho mismo de contar, pero a la vez se va sintiendo más libre al poder afirmarse en su propia enunciación, es decir, al construir la memoria histórica para sí misma y para la colectividad latinoamericana.

Mientras en el siglo XVIII, Genoveva accede al conocimiento para liberarse de prejuicios y superar la mediocridad, Germán Espinosa, autor real, situado en el siglo XX, se implica en el texto para ratificar la «*conciencia del fracaso de las promesas de la modernidad*» (Espinosa Pérez, 1996:114). De todas maneras, desde el punto de vista de la construcción social de la memoria, el proceso de ruptura con el nexo colonial, generador de la novela, origina una revisión de la historia que desemboca en la convicción según la cual «*los criollos hispanoamericanos resultaron haber sido republicanos poco menos que desde siempre*» (Carrera Damas, 1993:47). Por tanto, más allá de la «memoria enciclopédica», el dialogismo narrativo proporciona un lugar privilegiado a la «memoria colectiva», la cual más que un fenómeno psíquico, es un discurso compartido que se despliega en el espacio público de la lectura, donde asistimos a presenciar el juicio contra Genoveva Alcocer.

El vuelo de la paloma y el poder de la «Memoria Regenerativa»

En Cartagena como en otras ciudades medianas de Colombia o de América Latina, los procesos de urbanización no alcanzan a producir grandes explosiones demográficas; no obstante, las nuevas dinámicas sociales hacen imposible mantener la armonía, originando una *tensa* convivencia entre lo tradicional provinciano y lo novedoso ciudadano. Esta convivencia engendra crisis, desconciertos, soledades, y sobre todo un divorcio entre lo que se es y lo que se desea ser, una distancia angustiosa entre interioridad y exterioridad, y en muchos casos, la imposibilidad de establecer la identidad misma. Precisamente, la modernización acelerada y desigual de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX, «marca una clara consolidación de dos cartagenas: la ciudad moderna de la industria y el turismo, de una parte, y la ciudad con numerosos focos de pobreza, de otra» (Báez y Calvo, 2000:74).

Roberto Burgos Cantor (1948) se desplaza memoriosamente por los intersticios de ese complejo proceso con el objeto de resitarlo en términos sociales, existenciales y estéticos; reinventa una Cartagena y una realidad humana donde los seres desean existir a plenitud frente a la presión de fuerzas generadas en el vertiginoso movimiento de una modernización que viene dispuesta a romper todo tipo de órdenes y a crear un nuevo código de valores. La producción narrativa del autor entre 1980 y 1995: *Lo Amador* (cuentos, 1980), *El patio de los vientos perdidos* (novela, 1984), *De gozos y desvelos* (cuentos, 1987), *El vuelo de la paloma* (novela, 1992) y *Pavana del ángel* (novela, 1995), constituye un sólido universo textual que continuamente se

dilata y se contrae. Por una parte, los personajes se pasean de un libro a otro, muchas situaciones de ficción son análogas, algunos referentes suelen coincidir y el foco de atención es fundamentalmente el mismo: la villa armónica que era Cartagena a mediados del siglo XX; este foco de atención se asume desde varias perspectivas que algunas veces se cruzan: el momento en que es inminente la fuerza arrasadora de la modernización con su consecuente pérdida de la ubicación y del sentido de pertenencia; el momento preciso en que la ciudad se está desmoronando o aquél en que se desdibuja dolorosamente para sumirse en el caos. Por otra parte, todos los textos, en mayor o menor grado, sugieren la posibilidad de un rescate imaginario de Cartagena a través del poder regenerador de la memoria colectiva, que si en algunos casos sólo constata ausencias o duda de su mismo poder restablecedor; en otros, logra recuperar memoriosamente esencias de un sujeto colectivo y de un entorno que nos identifica.

El vuelo de la paloma, retoma y recrea motivos, temas e incluso procedimientos de los otros textos conformando un complejo sistema de autorreferencias a un mismo espacio literario que continuamente se retroalimenta. La alusión al Arca de Noé, asociada con el ferry a través del cual Germania intenta enfrentar la inminente destrucción del mundo en *El patio de los vientos perdidos*, se amplía ahora en la imagen de la paloma del diluvio identificada de varias maneras con Gracia Polo. Este motivo bíblico diluido en la estructura de la novela trastoca su significación, pues la paloma mensajera enviada por Noé regresa para indicar el reestablecimiento de un orden; en cambio, la irrupción de Gracia Polo, la paloma de Burgos Cantor, no sólo desestabiliza la rutina de Ramón y el orden de la ciudad, sino que ella misma engendra su propio caos, quedando como la novela, suspendida en el aire.

Frente a la quiebra de los órdenes, la novela confía más que nunca en el poder de la memoria para fundar de nuevo a Cartagena, que es otra vez la esquina «única y eterna» de la tierra, tal como se evoca en algún cuento de *Lo Amador*. Su diseño narrativo evidencia un combate irresuelto entre el discurso y el relato; si bien éste último no se sacrifica, se enaltece notablemente el primero, el cual gracias al poder regenerador de la memoria, recupera un espacio vital, un «adentro» sagrado, sacudido, pero no totalmente destruido por «el fuera», espacio dónde el relato constata la quiebra de un orden, que aunque siempre estuvo amenazado, lograba mantenerse en el ámbito de la armonía. En efecto, la ruptura que ocasiona el relato (la irrupción de Gracia Polo en la vida de Ramón Caparroso y el arribo de la modernización en la vida provinciana de

Cartagena) no logra vencer del todo la fuerza fundacional de una memoria, que al ritualizar actualiza y al actualizar recupera. Sin negar el desajuste que el amor y la modernidad traen consigo, se crean otros órdenes posibles o diferentes, donde la ciudad y el mundo parecen empezar otra vez; por ello es tan evidente en la novela el deseo de aplazar las rupturas haciendo que las estructuras discursivas desaceleren el movimiento del relato, lo cual se logra dilatando el presente narrativo a través de *pausas* y operando por *analepsis* de largo alcance⁷. Indudablemente son estas figuras las marcas de estilo más significativas de una novela que logra crear el sugestivo efecto de un tiempo-espacio resistido a descongelarse.

Las analepsis, ubicadas en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, recuperan una ciudad casi genesíaca, solidaria, armónica, sin violencia de clases, especie de paraíso que al actualizarse parece engendrar nuevamente las esencias de una identidad primordial entre el hombre y su entorno. Por su parte, las pausas narrativas se regodean en la persistencia de la tradición, de lo provinciano, o de una Cartagena oral que al transitarse vuelve a contar su historia. Si bien Burgos Cantor vincula su memoria personal a los lugares de Cartagena con los que asocia sus recuerdos -casas, patios, corredores, iglesias, barrios, parques, calles-, tiene la suficiente conciencia que para crear una memoria colectiva, debe reconstruir dialógicamente dichos lugares en el espacio narrativo; lo logra disponiendo el orden de los espacios que desea recordar, adhiriéndose a ellos con pasión, representándolos a través de analogías apelativas y transformándolos luego en generadores de meditaciones y reconocimientos.

Los paseos por la ciudad son el principal motivo a través del cual es posible una nueva fundación de Cartagena; al sumarlos surge una visión múltiple de la ciudad: ancestral, histórica, arquitectónica, lírica, anímica, ambiental e incluso onírica. Este ámbito muchas veces sacralizado, le permite al lector demorarse en las ruinas, en las calles o en el interior de las casas, oír las conversaciones de los vecinos, oler las comidas, detenerse en los parques, caminar despaciosamente o descansar en el malecón, en fin, transitar por una Cartagena que se rehace en cada imagen. El narrador se convierte en un habitante del territorio de la memoria colectiva, no sólo recurre a los sedimentos del hombre común —recuerdos familiares, historias locales, tradiciones orales—,

⁷ Sobre la naturaleza y la significación de la pausa narrativa y de la anacronía, véase Gerard Genette (1989: 91-93 y 155-160).

sino que se desplaza de un recuerdo a otro, cede la voz a los personajes y retoma la focalización, en un intento por desautomatizar la percepción de una memoria pasiva, que al estar construida por poderes hegemónicos del mundo globalizado, pretende uniformarlo todo.

El vuelo de la paloma contiene una fe en el poder regenerador de la memoria colectiva y en la posibilidad que ella tiene de abrir nuevos caminos ante las contingencias de la realidad y de la historia. Para hacer palpable ese poder y volverlo vivencia, el autor se implica en el texto (Burgos Cantor, 1992: 46), haciendo que la novela se repliegue en sí misma y muestre sus costuras. De esta forma, el lector puede confrontar un narrador que ha ordenado una materia, pero no siempre sabe más que los personajes que crea y con quienes parece haber tenido una comunicación previa. Aquéllos a su vez, al saberse significantes de un texto, suelen cuestionar la voz narrativa, o se imbrican con ella debilitando el muro entre ficción y realidad; esta última se nutre de la primera y al volverse escritura ya no puede ser la misma, su significado se ha relativizado y puede ahora transformarse. Por eso, Ramón Caparroso termina por aceptar «*que todo cabe y existe en la memoria y que ella es mucho más holgada que la realidad*» (Burgos Cantor, 1992: 273) y la misma Gracia Polo lo ratifica cuando afirma que «*el recuerdo vuelve delicioso lo que toca*» (Burgos Cantor, 1992:168).

Desde un punto de vista socio-cultural, es claro el desarrollo desigual de las ciudades de la costa atlántica⁸ y también es claro que algún tipo de cambio social antecede, acompaña o dinamiza el paso de una determinada formación espacial a otra. Cuando ello ocurrió en la Cartagena de mediados del siglo XX, la villa tradicional se fue transformando en una formación espacial más o menos populosa, pero dicha transformación se produjo en el contexto de una sociedad envejecida, y «*para enfrentar la urbanización y sus múltiples desafíos con éxito, la sociedad necesitaba una burguesía joven y pujante cuando no había más que una desgastada oligarquía tradicional y moribunda*» (Anisset, sf: 99).

Entonces, frente a la incapacidad de la clase dirigente para reordenar y dirigir las nuevas formaciones urbanas de Cartagena, Burgos Cantor responde desde una poética del espacio inspirada en las posibilidades de la memoria colectiva —imaginación, sentimiento, emoción, sueños y sentido de pertenencia—; si

⁸ Orlando Fals Borda señala la fuerza de las ciudades porteñas con su apertura a la influencia externa como una causa importante al lado de otras, del desarrollo desigual de la región (1979: V, 918 y IV, 112 B).

bien esta poética no derrota los efectos negativos de una modernización súbita y mal encausada, sí puede recuperar un espacio y fundar un nuevo imaginario capaz de rescatar un ámbito que define valores colectivos y sustenta un sentido de pertenencia a la especie humana, a la costa colombiana y a Cartagena. Con frecuencia la memoria se encanta con imágenes, motivos, situaciones y objetos que revelan secretos y contienen saberes colectivos: el olor ancestral de la ciudad invade todos los rincones (Burgos Cantor, 1992: 558), el mar es una presencia de resonancia genesiaca (Burgos Cantor, 1992: 182), el tiempo está detenido en la quinta de Arinta Durán (Burgos Cantor, 1992: 41), a su madre «*la gratifica el sentimiento de pertenencia a un sitio del universo donde ella todavía cuenta y existe*» (Burgos Cantor, 1992: 42), el hotel Solymar en el que Ramón y Arinta viven la luna de miel es otra versión del paraíso desde donde es posible percibir el ritmo natural del mundo (Burgos Cantor, 1992: 25), en el barrio Canapote predomina el sentido de lo colectivo a través de los vínculos familiares y de la solidaridad de sus integrantes. A su vez, la mayoría de los personajes mantiene una relación afectiva con los objetos y con el entorno que los rodea: el piano, los relojes, las lámparas, la cocina, los muebles, los frascos llenos de dulces, los frutos de la región, las esquinas, los callejones..., todo lo cual los afirma vitalmente en el espacio que habitan; en este entramado narrativo, emparentado con el modelo proustiano de la memoria, el pasado no es el tiempo que simplemente acaece a los hombres, sino el tiempo recobrado desde cada experiencia existencial.

La memoria regeneradora que fundamenta *El vuelo de la paloma* no pretende negar la modernidad ni resistirse al progreso, sino integrar los aspectos válidos de un pasado y de un modo de ser al dinamismo de un presente, para que siempre sea posible afirmarse en el cambio sin perder el piso, y para que los proyectos de vida puedan realizarse teniendo que enfrentar las inevitables y también necesarias rupturas, inherentes a la dialéctica de la historia.

Finalmente, la «memoria enciclopédica» de Germán Espinosa en *La tejedora de coronas* y la «memoria regeneradora» de Roberto Burgos en *El vuelo de la paloma*, al incluir una comprensión crítica del sentido de la historia, no son un «protocolo inoperante» o una mera formalización de «repertorios institucionalizados» (Moraña, 2004: 198), sino que constituyen, como quiere Nelly Richard, «*una conainterpretación vigilante*» (Richard, 2000:210) que somete lo real y deconstruye el discurso histórico impuesto, en aras de filtrar las carencias y heridas del recuerdo, y a la vez, los silencios y represiones

del olvido. Por eso, y retomando a Marc Augé (1998: 102), quienes tienen «*el deber*» de reconstruir la memoria histórica, no son los testigos directos, ni las víctimas de los acontecimientos, sino los descendientes, en este caso los novelistas comentados, quienes a partir de una conciencia problemática del presente donde ellos y sus textos se ubican, activan críticamente las reminiscencias personales y las memorias colectivas.

Bibliografía

- Anisset, Jacques Aprile. s.f. *Las formaciones espaciales*. Texto fotocopiado.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Báez, Javier Eduardo y Haroldo Calvo. 2000. «La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX : Diversificación y resago». Calvo, Haroldo y Adolfo Meisen (ed.). *Cartagena de Indias en el siglo XX*. 59-137. Cartagena. universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional del Caribe. Banco de la República.
- Burgos Cantor, Roberto. 1992. *El vuelo de la paloma*. Bogotá: Planeta.
- Cabrala Vega, Rodolfo. 2003 «*La tejedora de coronas*: Spinoza en Espinosa». *Literatura y filosofía*. Revista de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Año 1. No. 1. 144-147.
- Calvo, Haroldo y Adolfo Meisen (ed.). 2000. *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional del Caribe. Banco de la República.
- Carrera Damas, Germán. 1993. *De la dificultad de ser criollo*. Caracas: Grijalbo.
- Espinosa Pérez, Beatriz. 1996. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Espinosa, Germán. 1982. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma.
- Fals Borda, Orlando. 1979. *Historia doble de la costa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, tomos IV y V.
- Figueroa, Cristo. 1995. «*El vuelo de la paloma* en el universo narrativo de Roberto Burgos Cantor». *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Coordinación y compilación de Luz Mery Giraldo. 239-255. Bogotá: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle y Centro Editorial Javeriano.
- Figueroa, Cristo. 1992. «El diseño de *La tejedora de coronas*. Triunfo de la enunciación y la realidad de lo posible». *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. 15-40. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Fundación Fumio Ito.
- Genette, Gerard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Giraldo, Luz Mary. 2001. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Giraldo, Luz Mary. 1992. «*La tejedora de coronas* o la imagen de la historia». *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. 77-106. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Fundación Fumio Ito.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Moraña, Mabel (2004). *Crítica impura*. 195-202. Madrid: Iberoamericana.

Richard, Nelly. 2000. «Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones». *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (Edit.). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Pecchinenda, Gianfranco. 1996 «La nación latinoamericana: inmigración, memoria e identidad». *Cuadernos Americanos* 59 Nueva Época. Años X: Vol. 5. México. UNAM. 170-195.

Romero, José Luís. 1999. *Las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.