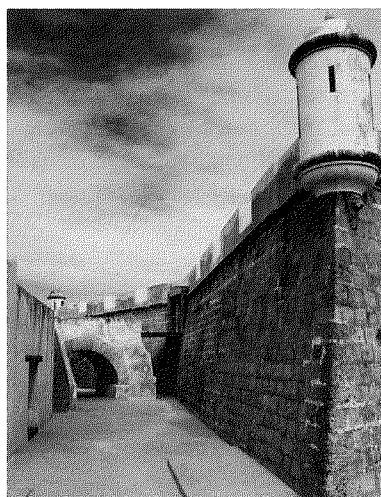


REPRESENTACIONES LITERARIAS DE BOGOTÁ (NARRATIVA DE LUIS FAYAD) Y DE CARTAGENA (NARRATIVA DE ROBERTO BURGOS CANTOR)

Cristo Rafael Figueroa Sánchez



PALABRAS CLAVE

Modernización desigual, narrativa colombiana, ritmos cotidianos, desplazamientos, focalización, visión de mundo.

RESUMEN

Los acelerados, desiguales y conflictivos proyectos de modernización de ciudades colombianas se representan en variadas formas literarias dentro de las tendencias narrativas contemporáneas. Aparecen entonces singulares facturas textuales que ilustran la complejidad de los nuevos ritmos urbanos: la Bogotá de Luis Fayad

entre 1968 y 2003 y la Cartagena de Roberto Burgos Cantor entre 1980 y 1994; la primera como urbe con apariencia metropolitana, pero con sustrato tradicional; la segunda, como ejemplo de ciudad mediana, que parece deshacerse social y culturalmente frente al impacto de una modernización sin directrices claras.

KEY WORDS

Unequal modernization, Colombian narrative, daily rhythms, displacements, focally, world vision.

ABSTRACTS

The quick, unequal and conflicting projects of modernization of Colombian cities are represented in varied literary forms inside the contemporary narrative tendencies. Singular textual invoices that illustrate the complexity of the new urban rhythms appear then: the Bogotá of Luis Fayad between 1968 and 2003 and the

Cartagena of Roberto Burgos Cantor between 1980 and 1994; the first one as city with metropolitan appearance, but with traditional basis; the second, as example of medium city that seems to come undone social and culturally in front of the impact of a modernization without clear guidelines.

No es causal que la crítica académica, los encuentros universitarios y de escritores, el periodismo cultural y los estudios interdisciplinarios insistan en estudiar la ciudad y particularmente la colombiana, como representación de modernizaciones problemáticas (Juan Manuel Roca), como cantera de sensaciones y recorrido de trayectos para un nuevo nómada (Cruz Kronfly), como red simbólica en permanente construcción (Armando Silva), como territorio de encuentros y extravíos (Burgos Cantor), en fin, como espacio escritural (Luz Mery Giraldo), el cual imagina nuevas fundaciones, denuncia falsos órdenes, cuestiona estructuras sociales, parodia discursos políticos o de poder y multiplica la topografía de aquélla en albergue, cloaca o laberinto.

En la narrativa colombiana de los últimos treinta años se observa un cambio de perspectiva en la concepción literaria de los autores, quienes decididos a salir de Macondo optan por focalizaciones más cercanas a lo cotidiano para configurar imágenes de la vida urbana, interpretar sus fenómenos sociales y tematizar la existencia enfrentada a las nuevas fuerzas del sistema¹. La captación de los

complejos procesos de urbanización en Colombia, “país de ciudades” pero sin conceptos elaborados sobre las mismas (Viviescas, 1998: 17-32), ocurre paralela con una conciencia de escritura deseosa de devolverle al lenguaje su potencia creadora, acentuando para ello sus efectos sensoriales, las posibilidades de su discursividad o su fuerza de representación². Surgen entonces en una novedosa factura textual Cartagena (Germán Espinosa, Burgos Cantor), Cali (Humberto Valverde, Andrés Caicedo, Parra Sandoval), Barranquilla (Marvel Moreno, Ramón Illán Baca, Julio Olaciregui), Medellín (Mejía Vallejo,

novelas reflexiona sobre la *novela urbana* y la *novela de ciudades*, deteniéndose en las publicadas durante la década de los ochenta; en un artículo homónimo aparecido en la compilación de Luz Mery Giraldo (1994:97-112), se detiene en novelas publicadas en los noventa, insistiendo en el peso que la ciudad tiene en las creaciones narrativas. También César Valencia Solanilla destaca la relación ciudad - modernidad en la evolución de la narrativa colombiana reciente. (1988:463-510). Recientemente, Luz Mery Giraldo (2001) establece un mapa de representaciones literarias de la ciudad colombiana, a partir de categorías interdisciplinarias, las cuales ilustran analizando un corpus significativo de novelas y cuentos; sus puntos de vista son una muy buena orientación cuando se trata de estudiar la relación entre narrativa y ciudad.

² Ángel Rama poco antes de morir señaló la importancia del proceso de urbanización para la narrativa colombiana de finales de los setenta en relación directa con el proceso de modernización de las formas literarias (1982:462). Recientemente Eduardo Jaramillo al referirse a la narrativa colombiana de las décadas del setenta y ochenta insiste en la densidad que en aquella adquieren el lenguaje y la sensorialidad (1994:43-70).

Ruíz Gómez, Fernando Vallejo, Jorge Franco) y Bogotá desde diversos ángulos (Apuleyo Mendoza, Fayad, Collazos, Moreno Durán, Caballero y más recientemente, Santiago Gamboa o Mario Mendoza).

Las complejas relaciones entre narrativa y desarrollo urbano generan formas y propuestas literarias de filiaciones y resoluciones diferentes, de acuerdo con el lugar donde se producen los discursos y las memorias que se invocan en los procesos de enunciación.

Ahora bien, los complejos procesos de urbanización en América Latina y en Colombia generan desniveles sociales, económicos y culturales. En este sentido, José Luis Romero (1999:129 -457) señala la coexistencia en nuestros países de ciudades tradicionales o hidalgas, burguesas o transformadas y masificadas o escindidas, cuyos modos de vida y de organización social se yuxtaponen engendrando hibridaciones, tanto en lo espacial como en lo socio-cultural.

Desde esta perspectiva, es necesario tener en cuenta el desigual proceso de urbanización que han tenido las ciudades colombianas; nos parecen significativos de contradicciones entre modernismo socio-económico y modernidad cultural³, los casos

¹ Nos referimos en primera instancia a Helena Araujo (1994:29-42). A su vez, Luz Mery Giraldo (1994:9-26) al estudiar un amplio corpus de novelas colombianas entre 1975 y 1990, señala la conciencia de lenguaje, la revisión de la historia y sobre todo la recreación de ámbitos ciudadanos como categorías fundamentales para comprender y valorar las nuevas tendencias de la narrativa colombiana. Por su parte, Alvaro Pineda Botero (1990) en su propuesta tipológica de

³ Canclini destaca los cuatro proyectos básicos que constituyen la modernidad: el proyecto emancipador (secularización de la

particulares de Bogotá y de Cartagena, ciudad cuasi-masificada, la primera y emblemática del desarrollo de ciudades medias, la segunda. En este sentido, las complejas relaciones entre narrativa y desarrollo urbano generan formas y propuestas literarias de filiaciones y resoluciones diferentes, de acuerdo con el lugar donde se producen los discursos y las memorias que se invocan en los procesos de enunciación. En el nutrido mapa de representaciones narrativas de ciudades colombianas, abordamos dos autores nacidos en la década del cuarenta del siglo XX: Luis Fayad, en relación con la narrativización de Bogotá y Roberto Burgos Cantor en relación con la narrativización de Cartagena.

cultura, producción autogeneradora de las prácticas simbólicas, racionalización de la vida social e individualismo creciente); el proyecto expansivo (expansión del conocimiento, producción, circulación y consumo de bienes, promoción de descubrimientos científicos y estímulo del desarrollo industrial); el proyecto renovador (mejoramiento e innovación permanentes y reformulación continua de “los signos de distinción” que el consumo desgasta); el proyecto democratizador (educación, difusión del arte y de los saberes especializados para lograr evolución racional). Los cuatro proyectos entran en conflicto al desarrollarse la modernidad en América Latina: descrédito del proyecto iluminista por lejanía de la vida cotidiana, distanciamiento entre las prácticas artísticas y la sociedad de la cultura moderna, toca fondo el impulso expansionista, se pone en tela de juicio la evolución incesante como signo de progreso, la democratización es parcial y se instaure la urbe como espacio de hacinamiento, carencia, insuficiencia o uniformidad. En este desajuste se ubican las poéticas de los autores estudiados.

1. Luis Fayad y la narrativización de Bogotá

El vasto proyecto de modernización que se impone en América Latina hacia mediados del siglo XX, coincide en Colombia con el denominado “Bogotazo”⁴, episodio histórico de “largo alcance” que no sólo marca nuevos rumbos para el país, sino que divide la historia de la capital, la cual continúa apegada a su mentalidad tradicional bajo una pomposa apariencia metropolitana. A su vez, esta dualidad genera tejidos culturales caracterizados por la heterogeneidad, la resistencia y el conflicto. Alberto Saldarriaga (1991:17), estudioso de la cultura urbana, señala tres etapas en el desarrollo de Bogotá durante el siglo XX: la fase formativa (1900 - 1950); la fase de crisis (1950 - 1980) y la fase de relativa estabilización (1980 - 1990). La segunda de estas fases se constituye en el referente indiscutible de los libros de cuentos de Luis Fayad, *Olor a lluvia* y *Una lección de la vida* y de las novelas *Los Parientes de Ester* y *Compañeros de viaje*. En efecto, entre 1950 y 1980 se generan en Bogotá, bruscos cambios demográficos con la llegada masiva de inmigrantes rurales, quienes al establecerse en la ciudad estimulan nuevas formas de vida; a la vez, diversos desequilibrios políticos y económicos afectan las dinámicas culturales: la cobertura cada vez mayor del transistor y la televisión, la expansión de los sistemas educativos y el crecimiento relativamente

⁴ Para profundizar el proceso de urbanización y modernización de Bogotá en relación con la novelística que lo representa, es puntual el trabajo de Carlos Luis Torres (1995).

pobre de la actividad cultural especializada en comparación con el crecimiento social de la población urbana y la aparición de formas marginales de cultura. Así mismo, se instalan la agresividad y los vicios en el comportamiento ciudadano diluyéndose el tradicional “sentido” bogotano, el cual es casi siempre reemplazado por expresiones de significado negativo.

Así pues, las contradicciones generadas por el limitado alcance de la modernización en Bogotá son el motivo desencadenante de las ficciones narrativas de Luis Fayad⁵. El paisaje mismo de la ciudad rodeado de rancheríos que ascienden a las montañas se constituye en expresión de las distancias y en escenario propicio para la intolerancia, el irrespeto o la indiferencia; aquella no es entonces espacio de convivencia, expresión de vínculos colectivos ni lugar para el disfrute, sino campo de batalla donde la agresión, la desconfianza y la violencia son los protagonistas. Luis Fayad vive de niño el desajuste de Bogotá, como estudiante de la Universidad Nacional participa de sus movimientos

ideológicos, la mira luego desde Europa, la lee, la escucha, la describe, la narra y la construye de nuevo⁶; precisamente, los bordes, los desplazamientos y los espacios marginales que Fayad percibe en su ciudad, así como las búsquedas y fracasos de sus personajes, los lenguajes que reproduce o descubre y las estructuras sociales que representa, se constituyen en elaboraciones textuales que unas veces son mediaciones reflejas de Bogotá y otras, prefiguración de sus imaginarios.

1.1 Los relatos

El libro de cuentos *Los sonidos del fuego* (1968) inaugura formalmente la carrera literaria de Luis Fayad; situado en una Bogotá fuertemente tensionada por el proceso de modernización y bajo el influjo indiscutible de Rulfo, enfoca ambientes rurales, pueblerinos y provincianos, mientras decanta un aprendizaje narrativo centrado en la precisión del lenguaje, la exactitud de la referencia y la planeación de indicios para el lector, quien puede reconocer los intentos usualmente frustrados de unos personajes por sobrevivir y afirmarse frente a todo tipo de adversidades.

En consecuencia, seres solitarios y desesperanzados, golpeados por fuerzas que no siempre comprenden o endurecidos por circunstancias fatales llegan a Bogotá en el siguiente libro de cuentos, *Olor a lluvia* (1974). En este

⁵ La cronología de la producción narrativa de Fayad es: *Los Sonidos del Fuego* (cuentos: 1968), *Olor a Lluvia* (cuentos: 1974), *Los Parientes de Ester* (novela: 1978), *Una lección de la Vida* (cuentos: 1984), *Compañeros de Viaje* (novela: 1991), *La carta del Futuro. El Regreso de los Ecos* (nouvelles: 1993), *Un espejo después y otros relatos* (1995) y *La caída de los puntos cardinales* (novela: 2000). Para un estudio minucioso de todos los cuentos de Fayad y de su relación con las novelas, véase nuestro trabajo *La obra narrativa de Luis Fayad: Espacios Urbanos en conflicto* (2000: 238-272).

⁶ Para un conocimiento detallado del quehacer de Luis Fayad desde sus primeras producciones hasta el viaje a Europa, es esclarecedora la entrevista con Jacques Girard. (1979).



caso Fayad despliega la gramática de signos que constituyen el tejido urbanístico-social de la ciudad, dónde desde la segunda mitad del siglo XX, los desarrollos económicos y demográficos característicos del proyecto moderno no han tenido la correspondiente transformación política y cultural, sino que se han hecho “con un sustento ideológico tradicional”

(Viviescas, 1988:25). No es casual que el foco de atención de *Olor a lluvia* se centre en los momentos en que Bogotá avanza definitivamente hacia la modernización socioeconómica y se convierte en polo de atracción para inmigrantes provincianos y en ámbito generador de conflictos personales, familiares y sociales. Varios cuentos de este segundo libro evidencian la pugna por el espacio citadino, en el cual un sector dominante consolida su poder y controla actividades a través de la zonificación de la ciudad y un sector dominado, que como puede enfrentar la represión, se encierra, socializa en la calle o en zonas marginadas, transita solitario por las avenidas, se extraña ante las nuevas construcciones o se refugia en la propia interioridad.

En Fayad ocurre el paso del cuento a la novela, no tanto como simple preocupación formal, sino como necesidad de representar otras dinámicas de la vida urbana.

La trilogía de relatos conformada por *El entierro de Mico*, *Tigre* y *Un cuento para Manolo* focalizan externa e internamente los ritmos de actividad, los

conflictos y las pautas de comportamiento de seres marginados, gamines, ladronzuelos y bandas de rateros generados en el proceso de modernización de Bogotá. El motivo de la travesía por el centro y por ciertos barrios de la ciudad enfatiza el significado que la calle tiene para estos seres, en contraposición con la ausencia del mismo para las clases media y alta; mientras las primeras conciben la calle como el espacio asignado para el tránsito de vehículos o para ciertas convocatorias institucionales y las segundas la asimilan con un lugar en extremo peligroso, los gamines y raperos la identifica con la sobrevivencia, *topos* que origina *trabajo* y *descanso*, crea vínculos y permite enfrentar la vida en medio de riesgos y persecuciones⁷. En fin, las formulaciones narrativas del referente que hemos señalado, además de las conquistas literarias alcanzadas por Fayad, desembocan en otra mirada sobre aquél que no exige un principio integrativo de elementos, sino un proceso acumulativo de los mismos, es decir, ocurre el paso del cuento a la novela, no tanto como simple preocupación formal, sino como necesidad de representar otras dinámicas de la vida urbana.

1.2 Las novelas

El talento narrativo de Luis Fayad y su vocación de textualizar la etapa más

⁷ Sobre el apoderamiento y manejo del espacio público por parte de las clases altas y de sus repercusiones en las clases sociales menos favorecidas, véase Fernando Viviescas (109-113).

problemática del desarrollo urbano de Bogotá se consolida en 1978 con la aparición de la novela *Los Parientes de Ester*,⁸ sin duda la obra suya más atendida por la crítica y objeto frecuente de preocupaciones y estudios académicos. Por una parte el elogio se concentra en el exigente trabajo de escritura, el efecto expresivo del lenguaje, los vínculos entre personajes cotidianos y entorno urbano y la eficacia de los desplazamientos narrativos⁹; por otra, se valora la solidez de la estructura, la vibración espacial de Bogotá y el poder de la novela para revelar su descomposición social y la del país durante el Frente Nacional¹⁰.

⁸ La novela cuenta con tres ediciones: la primera corresponde a la editorial española Alfaguara en 1978; las dos ediciones colombianas son la de Oveja Negra en 1984 y la realizada por la Universidad de Antioquia en 1993, la cual seguimos en nuestro trabajo.

⁹ Entre otros críticos, Eduardo Jaramillo (53-54) hace notar la conciencia de escritura que anima la novela integrada a su concepción realista; Ricardo Cano Gaviria la considera la mejor novela de la década del setenta al lado de *Misia Señora* de Alba Lucía Ángel; destaca la destreza narrativa para abordar registros históricos, sociales y culturales de Bogotá y del país. (1988:387-391). El trabajo de Yuri Ferrer y Julio Hernán Contreras (1994) se centra en la elaboración literaria de la novela desde una exégesis temática y estilística; en un excelente trabajo Margot Yalile Sosa (1995), situada desde una perspectiva narratológica, descubre importantes relaciones entre autor - narrador, narrador - personaje, narrador - focalizador, etc.

¹⁰ Fernando Ayala Poveda (1982: 159-180) resalta la impecable estructura de la novela y su poder de significación de realidades que identifican la sociedad y la cultura colombiana. Insisten en lo mismo Helena Araujo, (1994:32) y Fausto Cabrera, (1979:11); Policarpo Barón señala la captación que la novela hace del imaginario

La focalización se desplaza al interior del tejido social de Bogotá con énfasis en la decadencia de una familia que inútilmente se aferra a sus tradiciones, mientras es ganada por las dinámicas capitalistas del orden mercantil instaurado como signo incuestionable de progreso y desarrollo¹¹. De manera equivalente, el entramado de diez y seis capítulos conforma seis secuencias ligadas estructuralmente dentro del tejido narrativo, en cuyo centro el autor implícito actúa a través de la voz del narrador, quien muchas veces se comporta como testigo de lo que hacen, ven y oyen los personajes, y otras, como mediador que mantiene la coherencia del relato¹²; en ambos casos el

bogotano. (1984); Luz Mery Giraldo de la vida cotidiana de Bogotá, (1982:47-58). Guillermo Alberto Arévalo ha integrado lúcidamente todos estos valores estético-sociales de la novela relacionándola con la tradición narrativa sobre Bogotá, sus personajes típicos, las conexiones con el cine, etc (1994:243-257).

¹¹ El mismo Fayad explica su deseo de captar los cambios acelerados de Bogotá con el advenimiento de la modernización socio-económica; señala que la ciudad y sus gentes “a partir del asesinato de Gaitán vieron cambiar su entorno en forma radical que en pocos años tuvo mayores transformaciones que a través de varios siglos”, (Luisa Fernanda Trujillo, 1984:5) Fayad también aclara que el sustrato de la novela está anclado en el período histórico de la violencia, transformada luego en vivencia cotidiana de la ciudad, “difícilmente se puede escribir sin tener como telón de fondo esa violencia ineludible”. (Diana Lloreda Londoño, 1984: 4).

¹² Estamos de acuerdo con Margot Yalile Sosa (53-54 y 90-94), quien matiza el punto de vista de Cano Gaviria (1988:387-391) sobre el narrador de *Los Parientes de Ester*. En efecto, más que un narrador - personaje como

sincretismo entre la voz narrativa y las distintas focalizaciones genera instancias discursivas donde cobran sentido las dinámicas sociales que ocurren en el seno de la ciudad y las diferentes formas de habitarla, padecerla o conquistarla.

La primera de las seis secuencias se desencadena a partir de la lucha de Gregorio Camero por sobrevivir a la pobreza y a la invasión de los parientes de su esposa recién muerta en su vida personal y en su entorno social. La segunda enfoca a Mercedes Callejas, quien ejerce un inflexible control en la vida de Gregorio y en la de los demás hermanos, Ángel Amador, Honorio, Victoria y Julio y cuya figura se yergue como símbolo de la decadente moral de la familia. A medida que se avanza en el trayecto narrativo, la tercera se centra en Ángel Callejas que deseoso de superar sus limitaciones económicas sueña con montar un restaurante, empresa en la que arrastra a Gregorio después de convencerlo de las bondades que ella representa. En contraste, la cuarta percibe a los personajes que ostentan el poder monetario, Honorio Callejas, Nomar Mahib y Solimán, para quienes la posesión del dinero es signo de prestigio y de movilidad social. A su vez, la quinta se detiene en Amador Callejas,

señala Cano, Sosa demuestra que es un narrador - testigo, y como tal no participa de los hechos, aunque sí está presente en los mismos; tampoco su omnisciencia es total porque no puede informarlo todo acerca de los personajes. Además, deben tenerse en cuenta las constantes modificaciones de las perspectivas narrativas, “mediadas siempre por un sujeto focal que se encuentra en sincretismo con el narrador”.

oveja negra de la familia, oportunista y vividor que sólo ve en los demás la posibilidad de obtener algún beneficio. Finalmente, la sexta secuencia focaliza la relación de Hortensia, hija de Gregorio, y de Alicia, la primera rica, para representar las frustraciones de la juventud en medio de la crisis de valores generada en la sociedad.

La imagen de Bogotá que brota de las redes narrativas no se perfila desde una intención topográfica, sino a través de los desplazamientos de los personajes, cuyas vidas simples y a la vez complejas constituyen rituales rutinarios de una cotidianía habitada por la mediocridad.

La factura aparentemente tradicional de *Los parientes de Ester* contiene elementos contemporáneos como el juego narración-representación, la pluralidad de voces, las frecuentes intrusiones del autor implícito, la modificación permanente de las perspectivas narrativas y la sustitución del gran relato por contextos de la vida cotidiana (Sosa:100-104). Tales elementos generan una visión, la cual más allá de ilustrar posiciones ideológicas de uno o varios grupos sociales, brota de problematizar las relaciones de individuos alienados que viven el desajuste y la rutina de una ciudad enfrentada a las consecuencias de la masificación, la burocracia y el mercantilismo. En dicha sociedad cualquier búsqueda de valores genuinos se halla mediada por el dinero: las estafas de Amador, el sueño del

restaurante como antídoto de la pobreza, el ocultamiento de la ruina económica de la familia que desata en Honorio el deseo de crear una industria textil en los Estados Unidos o los esfuerzos de Hortensia por ahorrar en su trabajo para acercarse más al status de Alicia. En este sentido, los deseos frustrados y la disolución de la familia Callejas se constituyen en paradigma de una clase social decadente del Bogotá de los sesenta cimentada en una doble moral y en un falso código de valores.

De todas maneras, la novela evidencia la toma de conciencia de la realidad por parte de algunos personajes; Ángel al no conseguir el préstamo para el restaurante decide acabar con la falsedad de su apellido, saca de la clandestinidad su relación con Rosa y enfrenta a Mercedes en el momento en que la presenta con el hijo de los dos ante la familia; también Gregorio Camero decide asumir la situación,

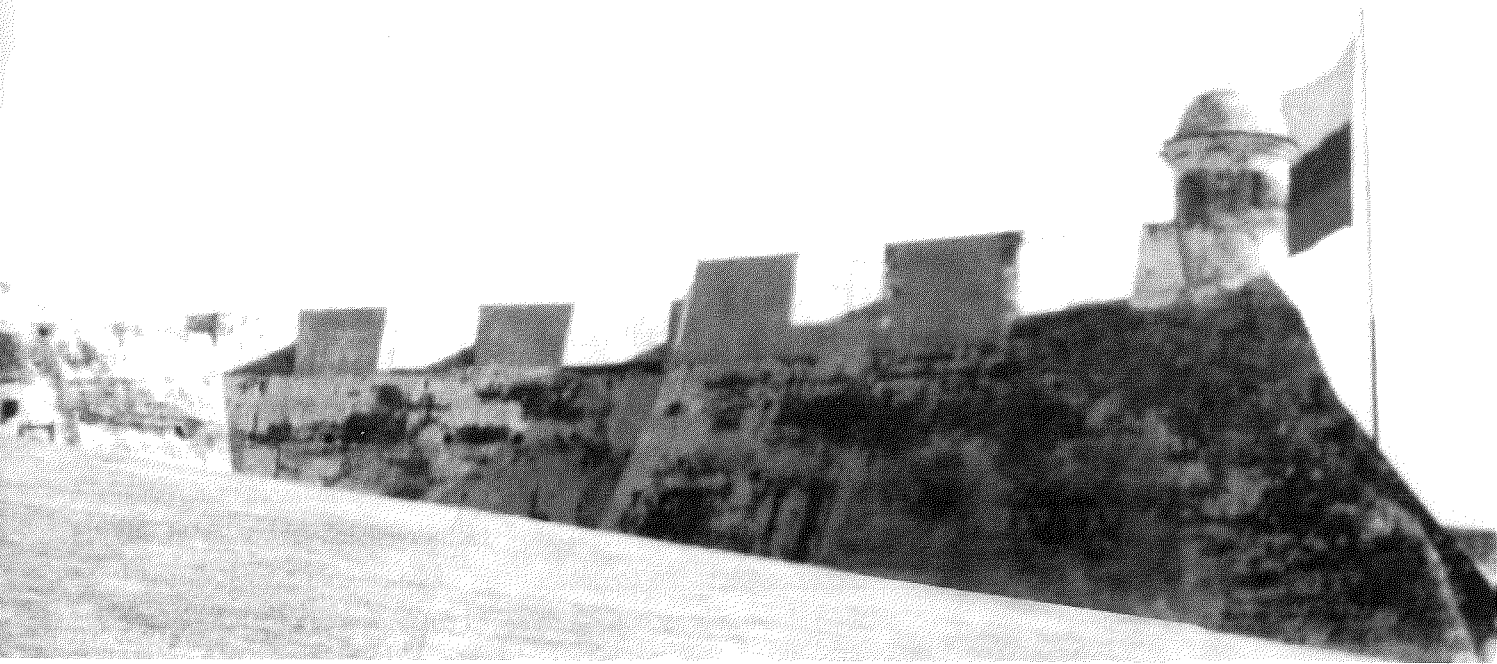
empeña sus objetos y vende el radio para pagar la educación del hijo, y luego, en el célebre episodio final enfrenta a Amador que se había aprovechado de su buena fe, cuando bajo el pretexto de ir al baño lo deja solo en la cafetería sin haberle prestado el dinero prometido.

La imagen de Bogotá que brota de las redes narrativas no se perfila desde una intención topográfica, sino a través de los desplazamientos de los personajes¹³, cuyas vidas simples y a la vez complejas constituyen rituales rutinarios de una cotidianía habitada por la mediocridad; inseguros y recelosos recorren diariamente la ciudad; en los trayectos

¹³ Guillermo Alberto Arévalo ha señalado que una de las preocupaciones fundamentales de Fayad durante los dos años que duró decantando la novela fue la relación de cada personaje con los demás hasta lograr que fueran “típicos” en el sentido lukacsiano, más que símbolos, son seres individuales y complejos, contradictorios; no obran en la novela como representantes de una clase

entre espacios privados y públicos o viceversa aparecen casas, calles, barrios, oficinas y restaurantes, con los cuales se definen modos de ser o de estar; no es entonces el mapa urbanístico lo que identifica a Bogotá en la novela, sino el carácter que Fayad imprime a cada personaje y a la relación de éstos con aquella en tanto “espacio determinado y determinante” (Arévalo, 255). Por otra parte, el desarrollo capitalista genera en los habitantes una mentalidad de consumo y necesidades de confort, quienes de acuerdo con sus condiciones socioeconómicas disfrutaron o no de los beneficios del sistema; es ilustrativo a este respecto el contraste entre el alto nivel de vida de Alicia y el precario de Hortensia; mientras la primera viaja al extranjero, estudia inglés en el Centro Colomboamericano, tiene auto, televisión, teléfono, equipo de música y frecuenta sitios de moda, la segunda nunca ha salido de Bogotá, sólo conoce a medias frases de inglés que le enseñan





en el colegio, oye música en un radio viejo y tiene que pagar al vecino por ver televisión. De la misma manera, mientras Ángel vive cómodamente en la casa familiar de dos plantas en el barrio Teusaquillo con pisos brillantes y amplias cortinas, Rosa vive en arriendo en un humilde apartamento del Barrio Santafé, no posee nevera ni calentador y reemplaza con cartones los vidrios faltantes de las ventanas.

En fin, al interior del tejido social el inconformismo y las contradicciones se mezclan con el escepticismo, la ansiedad generada por la rutina se solaza en la vacío afectivo, la soledad y la incomunicación dan lugar al aislamiento, a la negación de sí mismo o al anonimato; la superficialidad y el mercantilismo que rigen la ciudad marchan paralelos con la crisis de valores; el surgimiento de nuevas clases desplaza a las decadentes, como la representada por la familia Callejas, instaure nuevos modelos de

comportamiento y proclama el desarrollo material por encima de todo¹⁴.

Después de *Los Parientes de Ester*, Luis Fayad insiste en narrar otros aspectos de Bogotá; en 1984 el libro de cuentos *Una lección de la vida*, si bien contiene relatos publicados anteriormente, incluye otros que pretenden captar ritmos urbanos relacionados con situaciones ocurridas en Bogotá durante los años setenta e inicios de los ochenta, donde se han formado segmentos culturales aislados que desarrollan una

social, aunque pertenecen claramente a sus respectivos estratos, ni personifican alguna idea, sentimiento o gran tema filosófico. Son los que “nos topamos todos los días por las calles de Bogotá, y a la vez resultan únicos e inolvidables después de la lectura” (254).

¹⁴ Para un análisis más detallado de la novela, sus secuencias y espacios, etc, véase nuestro trabajo *Relectura de Los parientes de Ester* en la geografía narrativa de Luis Fayad: *Historia de una crisis urbana* (2001: 26-35).

cultura de la pobreza y una clase media vive acosada por conflictos políticos. En este caso, los oficios cotidianos de seres anónimos radicados en Bogotá, se constituyen en motivo de tres de los cuentos que Fayad somete a un riguroso tratamiento literario: el seguimiento que el padre hace del hijo cuando lo envía a la carpintería con el objeto de arreglar un asiento desvencijado, después de haberlo entrenado en los secretos de diversas ocupaciones (*Una lección de la vida*); la actitud vigilante de un taxista pendiente de encontrar pasajeros en el centro aglomerado de la ciudad (*El Caballero de la gran avenida*), o la disimulada preocupación de un viejo librero por los movimientos y gestos de posibles compradores de libros que alguna vez fueron novedad (*La compra de un libro*). En los tres casos, la estructura narrativa intensifica la relación padre- hijo, taxista- pasajero y librero- comprador con el objeto de captar significados que apuntan a lecciones de vida

que es necesario aprender dentro de la gran ciudad.

En 1991, la novela *Compañeros de viaje* nuevamente focaliza la problemática social de la Bogotá de los sesenta con el sedimento de su contexto provinciano y su mentalidad conservadora, pero el referente se concentra ahora en las dinámicas de la Universidad Nacional de Colombia, ámbito fundamental en ese tiempo del desarrollo ideológico de la capital y del país, donde se ratifica la izquierda, se emprende la búsqueda de cambios radicales y se construyen utopías en relación con la libertad, la igualdad de derechos, la justicia y el bienestar colectivo. A diferencia del impecable diseño estructural de *Los parientes de Ester*, se evidencia ahora un exceso de secuencias, cierta lentitud en el ritmo narrativo, proliferación de personajes o debilitamiento de la fuerza expresiva del relato por la omnipresencia del narrador y por el peso acumulativo de las referencias históricas. Sin embargo, la perspectiva que anima a *Compañeros de viaje* es esencial en la focalización que hace Fayad de las transformaciones de Bogotá desde el punto de vista ideológico-cultural; esta nueva dinámica urbana proyecta el imaginario ciudadano más allá de los marginados sociales y del anquilosamiento de sus estratos pequeño-burgueses. Se explica entonces que Fayad situado a finales de los años ochenta, centre su mirada en la mitad de los sesenta, anacronismo deliberado que se ubica entre 1965 cuando el padre Camilo Torres Restrepo celebra la última boda en la capilla de la Ciudad Universitaria, y el 15 de febrero

de 1966, cuando muere en las montañas de Santander.

Roberto Burgos Cantor 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 a todo tipo de órdenes y a crear un nuevo código de valores.

El ambiente Bogotano de los años sesenta recreado en la novela, revela su eclecticismo arquitectónico y social: construcciones de mitad de siglo XX al lado de edificaciones futuristas atestiguan el despertar de la ciudad convertida en ideario de militantes estudiantiles y donde todavía tienen vigencia las censuras impuestas a discursos políticos, literarios y cinematográficos por razones morales, religiosas y de conservación del sistema. Tres espacios son fundamentales en el transcurrir de la acción narrativa: la casa, lugar de las relaciones familiares; la calle, ámbito de las aproximaciones sociales y de los contrastes culturales, y los predios de la Universidad Nacional, foco de irradiación de ideas y puesto de combate. Así, en un momento decisivo del trayecto, cada personaje asume su propio destino, unos se quedan en Bogotá empeñados en la lucha ideológica y otros deciden partir lejos para enfrentar las armas. Todos han sido y siguen siendo “compañeros” en la búsqueda de utopías sociales. El viaje continúa.

En *La carta del futuro. El regreso de los ecos* (1993), Luis Fayad reformula los enfoques de sus referentes predilectos al contraponer Bogotá y los ámbitos rurales, al tiempo que extrapola su mirada hacia problemáticas análogas en Barcelona. A su vez, en los minicuentos de *Un espejo después y otros relatos* (1995) decide desterritorializar la narración para alegorizar cualquier urbe contemporánea, donde un nuevo nómada solitario transita en medio de las inestabilidades del fin de milenio. No es casual que en su novela más reciente, *La caída de los puntos cardinales* (2000), Luis Fayad situado definitivamente en un mundo globalizado, decida valerse de la memoria evocativa para buscar las huellas de su origen, la cultura sirio-libanesa, a través de una anacronía de mediano alcance: el esquema retrospectivo dibuja el viaje nostálgico de los inmigrantes, quienes a inicios del siglo XX llegan a una Bogotá de estructura premoderna, en cuyo tejido social intentan una nueva fundación con las correspondientes mezclas étnicas, préstamos culturales y desplazamientos de identidad que ello conlleva.

2. Roberto Burgos y la narrativización de Cartagena

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. Dicha 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 la interioridad y la 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: las ciudad moderna de la industria y el turismo, de una parte, y la ciudad con numerosos focos de pobreza, de otra” (Eduardo Báez y Haroldo Calvo, 74). En efecto, frente al mayor desarrollo comercial de Barranquilla, a partir de la década del cincuenta del siglo XX, Cartagena inicia un proceso de desarrollo¹⁵ que desajusta órdenes

sociales existentes, debilita valores culturales y desubica a los habitantes en un espacio urbano que crece sin planeación adecuada, no a partir de las dinámicas de sus antiguos poblados, sino desde las concentraciones de poderes comerciales e industriales, lo cual no creó condiciones favorables para sus moradores.

Así pues, entre los años cincuenta y fines de los noventa del siglo XX, se incorporan al casco urbano de Cartagena numerosos sectores periféricos, usualmente de carácter turgural, en contraste con el desarrollo hotelero y turístico de Bocagrande, Castillogrande y El Laguito, además de la movilización interna de barrios tradicionales¹⁶; entre 1951 y 1993 la

materias primas, sus zona franca comercial e industrial, seguridad y amplitud de su bahía, etc; así mismo se refiere al auge de la construcción en Cartagena 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.

¹⁶ Alberto Samudio (2000:139-174) rastrea en detalle el surgimiento y desarrollo de Manga y de Bocagrande como barrios representativos de la movilidad urbana de Cartagena; el primero, de la primera mitad del siglo XX y el segundo, de la segunda mitad del mismo. Por su parte, Carmen Cabrales (2000:181-209) complementa el proceso de urbanización de Cartagena, señalando la historia y los conflictos de sus barrios populares. Estos surgen entre 1969 y 1970 conformando “zonas” a espaldas del poder económico y del afán turístico, lo cual ha conformado un complejo conglomerado que al tiempo de relacionarse con la ciudad colonial, con la aristocrática o con la turística, conforma su propio imaginario, luchas, prácticas sociales, expectativas y simbologías peculiares. Indudablemente que el lente narrativo de Burgos Cantor se alimenta de estos procesos,

población crece cinco veces, de 129.000 pasa a 657.000 habitantes, se acentúa la construcción arquitectónica de factura modernista, se consolida el turismo a gran escala y es notorio el auge industrial y económico, pero sin suficiente generación de empleo local y con escasa articulación al resto de la economía de la ciudad; en fin, durante este lapso, Cartagena se ha transformado en una “ciudad desarticulada con grandes desequilibrios y desconectada de un sistema urbano regional coherente” (Abello, en Javier Eduardo Báez, 130).

Todos los textos de Burgos, en mayor o menor grado, sugieren la posibilidad de un rescate imaginario de Cartagena a través del poder fundante de la escritura.

Roberto Burgos Cantor (1948) se desplaza ficcionalmente por los intersticios de este proceso con el objeto de resituarlo en términos sociales, existenciales y estéticos; reinventa una Cartagena y una realidad humana donde los seres desean existir a plenitud

los cuales denuncia, interpreta y valora desde la ficción con el objeto de representar desajustes sociales, angustias existenciales y construcción problemática de identidades. La sensación de pérdida y del sentido de pertenencia ocasiona melancolía y nostalgia, por eso se empeña en evocar ámbitos amables y convivencias reconfortantes en una Cartagena, que si bien se ha quebrado, contiene todavía restos de una memoria personal y colectiva que se desea rescatar. Desde esta perspectiva, es significativo el trabajo de Guillermo García Corales, *La poética de la melancolía y la nostalgia* en la narrativa de Roberto Burgos Cantor (2000: 614-640).

¹⁵ Eduardo Lemaitre (565-587) destaca los efectos que en la modernización de Cartagena entre 1950 y 1970 tuvieron cuatro obras iniciadas por compañías extranjeras en los años treinta del siglo XX: 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 fueron suficientes para enfrentar el estancamiento de ciudad, que seguía incomunicada, situación que sólo se supera a partir de 1951, momento en el cual 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. Por su parte Carlos Villalba Bustillo (1990 : 27-29) dedica atención especial al desarrollo industrial de Cartagena durante los años setenta y ochenta : 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

frente a la presión de fuerzas generadas en el vertiginoso movimiento de una modernización que viene dispuesta a romper a todo tipo de órdenes y a crear un nuevo código de valores. Su producción narrativa 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 contrae¹⁷. 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 Cartagena armónica de 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

¹⁷ Después de 1995 Burgos publica *Quiero es cantar* (1998), colección de cinco “nouvelles”, que si bien contienen sus características marcas de estilo, desplazan el referente hacia otras latitudes, especialmente hacia la sociedad y la cultura panameñas y hacia un entorno caribeño más allá de Cartagena. Luego, en 1999 publica *Juegos de niños*, colección de relatos para infantes que evidencian una sensibilidad e imaginación peculiares al abordar este género sin caer en los lugares comunes del mismo.

imaginario de Cartagena a través del poder fundante de la escritura, que si en algunos casos sólo constata ausencias o duda de su mismo poder reestablecedor, en otros logra recuperar memoriosamente esencias del ser y de un entorno que nos identifica.

2.1 Los Relatos

Entre los relatos, aunque separados por la novela *El patio de los vientos perdidos*, se puede tener un puente temático que amplía la visión de la Cartagena de mediados de siglo XIX, a partir de diferentes efectos semánticos y estéticos: impecables y condensados relatos en *Lo amador* sustentados por variadas estructuras narrativas y elaboradas “nouvelles” en *De gozos y desvelos* que se permiten cierto grado de ampliaciones espacio-temporales.

Lo Amador se constituye en un microcosmos donde se realiza el proceso de cambio de la Cartagena provinciana a la moderna; el libro, centrado en la periferia de la ciudad y cercano a la ciénaga, nos sumerge en la cotidianidad del barrio homónimo para evidenciar en sus diferentes etapas el paso de la ilusión al desencanto. Al comienzo estamos ubicados en la “esquina del mundo” y al final asistimos a la *agonía* de la “Estación de la felicidad”, que poco a poco se va diluyendo al integrarse al movimiento más o menos populoso de la ciudad.

Los cuatro textos de *De gozos y desvelos* focalizan más ampliamente el movimiento de Cartagena al detenerse en barrios elementales, en la parte amurallada y en el centro de la misma;

a la vez dejan surgir otro espacio que aparece como algo distinto, lejano y quizá inaccesible para los personajes: los hoteles lujosos y los nuevos barrios de ricos. En este libro es más clara la condición de víctimas asumida por los personajes,¹⁸ quienes soportan el peso de la vida como algo solamente explicable por la “sordera de Dios”. A través de historias de amores fracasados por la incomunicación, imposibilidad de amar, enajenación o presencia de fuerzas adversas que exigen la separación de los amantes, los personajes empiezan o terminan viviendo dolorosamente la destrucción de sus ilusiones y sintiéndose incapaces de modificar el destino. Es explicable entonces que no puedan dormir, que lloren solos, que se resguarden en el silencio o que decidan suicidarse. Tales rasgos apuntan al advenimiento de un nuevo orden que al irrumpir estremece el piso de cada quien.

En los dos libros de relatos son frecuentes las inserciones de jergas populares, letras de canciones,

¹⁸ Williams Siemens (1990) señala claramente que en la obra narrativa de Burgos Cantor hasta *De gozos y desvelos* el ser ha perdido la fe en sí mismo, en el sistema a que pertenece y por tanto la posibilidad de existir plenamente parece negada. Así mismo, conecta esta producción con dos motivos recurrentes de la narrativa hispanoamericana desde fines de los años setenta: la necesidad que tiene el ser de “parirse a sí mismo” y de buscar “un espacio donde pueda existir por completo”.

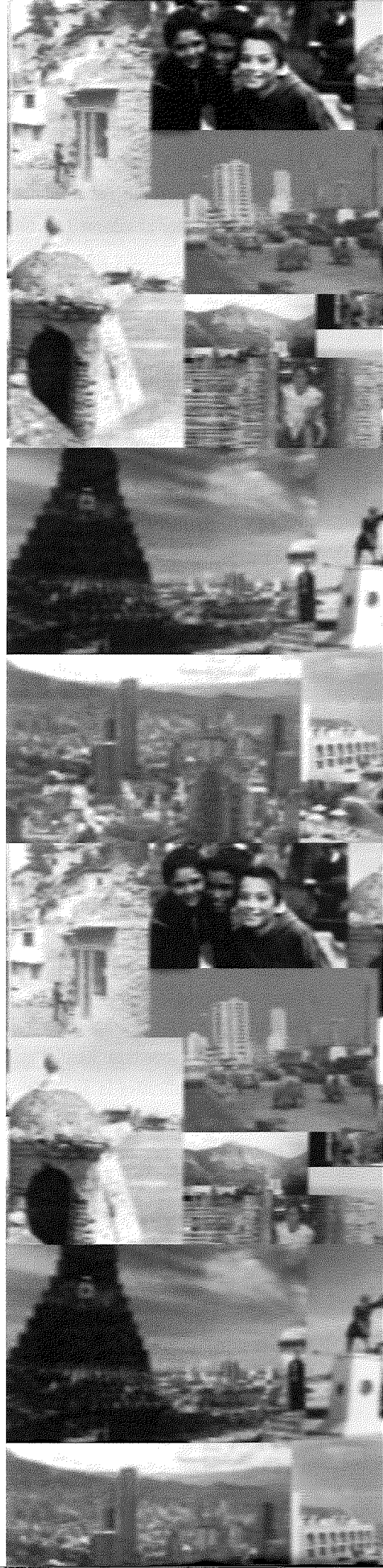
Indudablemente que dichos motivos se vinculan en Burgos con el desajuste que sufrió Cartagena y otras ciudades medianas del país ante el impacto de la modernización; a su vez, se hacen extensivos al resto de su producción narrativa.

conversaciones callejeras, referencias a propagandas y sitios importantes de la Cartagena de los años cincuenta y sesenta. De esta manera se establece una zona intermedia entre un estilo directo y uno indirecto libre¹⁹, la cual causa un efecto de oralidad en el lector. Accedemos con el narrador a significantes captables solamente en la vida cotidiana de los personajes, en su modo de hablar, en su lenguaje familiar, o en la interiorización que han hecho de los mensajes producidos por los medios de comunicación, que aunque todavía incipientes, ya empezaba a tener poder en el marco provinciano de Cartagena.

2.2 Las novelas

Mientras los relatos de Burgos focalizan una ciudad que está dejando de ser armoniosa, la novela *El patio de los vientos perdidos* explora una poética del espacio para contrarrestar la inminencia de un desastre. Su foco de atención es la casa de Germania de la Concepción Cochero, donde los personajes esperan que el amor ofrecido por las prostitutas los afirme y los mantenga en su búsqueda de ubicación en un mundo que está a punto de destruirse, sólo ofrece precariedades y ningún tipo de seguridad. Las vidas de Beny, el boxeador de clase baja que soñó el triunfo y la de Lácides Joaquín de Mier y Madrid, aristócrata desencantado son, la una, ejemplo doloroso de fracaso y, la otra de desconfianza en el sistema. Las

¹⁹ Sobre las posibilidades expresivas que supone el tránsito del relato omnisciente con su estilo directo a la disolución de la voz narrativa en el estilo indirecto libre, véase Oscar Tacca (1995: 26-30 y 62-63).



demás voces que oímos, el Michi Sarmiento, Rosina, y una no identificada, expresan reiteradamente su desengaño y su dolor al saberse desterrados de la realidad y sin ninguna posibilidad de realizar algún sueño²⁰.

La ciudad resulta mitificada por el lenguaje, aunque su recuperación sólo dura lo que dura nuestra lectura entendida como ritual capaz de actualizar la esencia misma y lo primordial de Cartagena.

La casa está concebida como el ombligo del mundo y quizá como una forma imaginaria de identidad perdida; es el 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. Una serie de imágenes encadenadas semánticamente y con connotaciones cercanas a lo arquetípico establecen el espacio de la casa como un refugio y como una protección ante la amenaza. Resulta especialmente significativa la analogía entre el Arca de Noé y el ferry oxidado que Germania trae a su patio saltando por encima de todos los obstáculos; tanto en el Génesis bíblico como en la

Cartagena de mediados de siglo XX el mundo está llegando a su fin y los elegidos serán salvados en un arca y en un ferry, respectivamente; Beny, al acercarse por primera vez a este último, cuyas luces de colores están encendidas y mientras el Michi Sarmiento feliz toca como nunca, declara “mierda, si es el Arca de Noé para el próximo diluvio”. (*El patio*: 160).

Por otra parte, ante la imposibilidad de salir del caos en el que el mundo ha quedado sumido, se alude de varias maneras a la posibilidad del texto como salvación, aunque simultáneamente se cuestiona el poder de la escritura para rescatar una realidad que se está diluyendo. Sin embargo, esta incertidumbre expresada por la voz autoconsciente de la novela no es obstáculo suficiente para dejar de creer en el poder recuperador de la literatura. La ciudad resulta entonces mitificada por el lenguaje, aunque su recuperación sólo dura lo que dura nuestra lectura entendida como ritual capaz de actualizar la esencia misma y lo primordial de Cartagena.

El vuelo de la paloma, retoma y recrea motivos, temas e incluso procedimientos de los otros textos conformando un complejo sistema de autoreferencias a un mismo espacio literario que continuamente se retroalimenta. La referencia al Arca de Noé asociada con el ferry de Germania para enfrentar la inminente destrucción del mundo en *El patio*, se amplía con 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.

Sin embargo, frente a la quiebra de los órdenes se confía más que nunca en el poder del discurso 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*. Por eso, el diseño narrativo de *El vuelo* evidencia un combate irresuelto entre el discurso y el relato, pues si bien éste último no se sacrifica, se enaltece notablemente el primero, el cual gracias al poder de la memoria evocativa recupera un espacio vital, un “adentro” sagrado, sacudido, pero no totalmente destruido por “el fuera”, en el cual el relato constata la quiebra de un orden, que aunque siempre estuvo amenazado, lograba mantenerse en el ámbito de la armonía. Percibimos entonces una Cartagena primordial y a veces con resonancias paradisíacas al lado de otra transformada o a punto de transformarse.

La ruptura que ocasiona el relato (la irrupción de Gracia Polo en la vida de Ramón Caparros y el arribo de la modernización en la vida provinciana de Cartagena) no logra vencer del todo la fuerza fundacional de un discurso que al ritualizar actualiza y al actualizar recupera. Sin negar el desajuste que el

²⁰ Teobaldo Noriega (1989) analiza en detalle el juego polifónico de voces que tiene lugar en la novela. Destaca la voz de “un fabulador escriba” que comprometido con el universo narrativo y empeñado en recrear un mundo perdido, convoca varias voces para proyectar al lector una oralidad viva donde se realiza una ficción dentro de la ficción.

amor y la modernidad traen consigo, se crean otros órdenes posibles o diferentes en 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 *anacronías* de largo alcance²¹. Indudablemente son estas figuras las marcas de estilo más significativas de esta novela que logra crear el sugestivo efecto de un tiempo-espacio que se resiste a la descongelación.

Las anacronías, ubicadas en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, recuperan una ciudad casi genesiaca, 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. En efecto, los paseos por la ciudad son el principal motivo a través del cual es posible una nueva fundación de Cartagena. En el pasado y en el presente narrativo los realiza Ramón Caparroso solo, con Arinta o con Gracia Polo. 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.

***Pavana del Ángel* parece cerrar el ciclo de Cartagena; se constituye en variación 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.**

El vuelo de la paloma contiene una fe en el poder regenerador de la literatura 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 (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. Se explica así la fe de Burgos Cantor en el poder regenerador de la novela, 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” (273) y la misma Gracia Polo lo ratifica cuando afirma que “el recuerdo vuelve delicioso lo que toca” (168).

Finalmente, *Pavana del Ángel* parece cerrar el ciclo de Cartagena; se constituye en variación 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 a la vivencia presente, tanto así que llegan a pensar que su autor ya no los conoce (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, enfatiza el discurso reflexivo y vuelve más porosa la voz narrativa. Se destaca su disposición simétrica, que al seguir la coreografía de una pavana

²¹ Sobre la naturaleza y la significación de la pausa narrativa y de la anacronía, véase Gerard Genette (1989: 91-93 y 155-160).



renacentista²², realiza ordenados desplazamientos hacia adelante y hacía atrás hasta conformar la significación misma: vivir la experiencia presente de la caída y simultáneamente la actualización 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

²² 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 al parecer de origen Italiano, "es de compás binario y ritmo moderado. Consiste en dos pasos sencillos y uno doble hacia adelante y dos dobles y uno sencillo hacia atrás" (Grandes temas de la música, 1985: 65-68).

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, quien a través de retrospectivas inserta el pasado feliz en su presente desgarrador, o la conciencia del adulto invade la visión del niño, cuyas prospecciones 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.

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 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 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 tener sentimientos conocidos ni previsibles, ni siquiera miedo, tampoco prudencia, sólo sabe que "la vida es insoportable"(33).

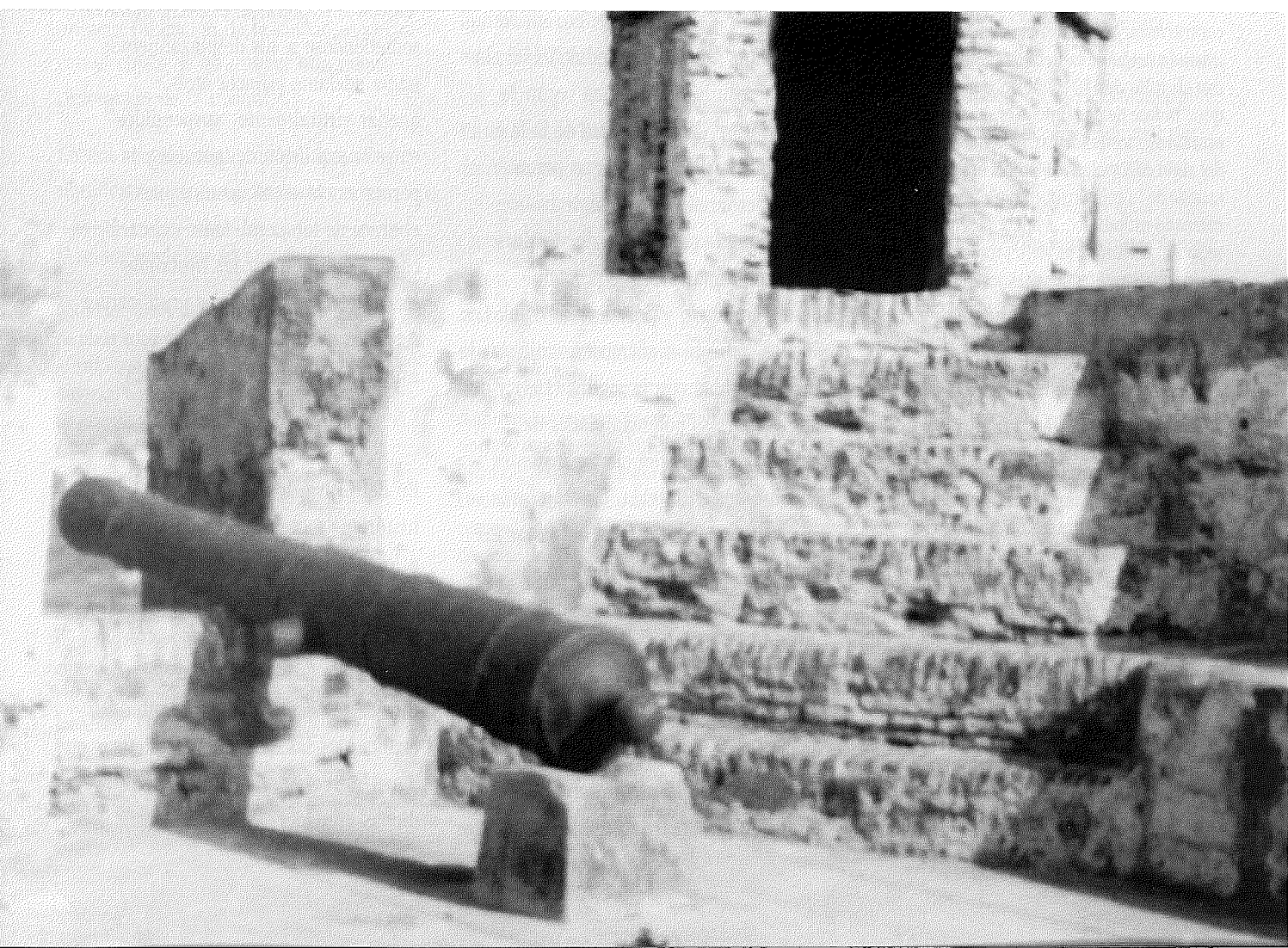
Así, a medida que se ha acercado más al lugar del duelo, más se han diluido las

imágenes de Cartagena, como 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 que el mundo es una tierra previsible” (39) ; luego Hipólito empieza a percibir “el olor a deshechos” (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” (91) ; la ciudad se hace entonces distante y ajena hasta que se “le escurre de la fijación del recuerdo fiel y obstinado” (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.

En efecto, dentro de la binariedad estructural, los capítulos 1, 3 y 4, 6, 8,10 y 12 evocan y hacen presente un ámbito paradisíaco 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 unos 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 (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, también se asocia con la igualdad entre sueño y vigilia y con la indiferenciación entre “la ilusión obediente y el mundo traidor” (75), propia de la infancia. El ámbito paradisíaco 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. En



esta geografía genesiaca se destacan símbolos mayores que articulan significaciones cruzadas: el tren, el patio y los zancos de Hortensia de las Mercedes. El tren²³ 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” (25); el patio es el símbolo espacial por excelencia y se identifica con el paraíso propiamente dicho, allí se da la contemplación, los encuentros de las dos parejas primordiales Elsa- maquinista, Hipólito- Hortensia y las esperas de los

pitazos del tren; 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” (105). Los zancos de Hortensia no sólo connotan su alegre presencia, sino su ubicación singular por encima de los diluvios (11), en la altura de la idealización, y cuya caída se expresa con el traspies de aquéllos (296). A su vez, la danza erótica de Elsa y el maquinista en el patio, “regado por una ceniza resplandeciente” (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.

Frente al sufrimiento, identificado con “la sordera de Dios” (85), la vida como una rifa o “el universo jodido” (55), la novela postula una poética según la cual, ante el debilitamiento de la fe en la vida, quedan los sueños que permiten mantener en pie la ciudad de la infancia, y la posibilidad de afirmarse a través de la palabra que propicia desahogo, alivio y gratificación vital. Los sueños son una manera de manifestar la inconformidad con la vigilia (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” (87), o con su actitud de entregarse al instante, durante la danza erótica “para crear la posible memoria

que los salve” (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. 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 reestablecedor, 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 XX que ofrece Burgos Cantor permite a los lectores que deseen interpretarla, es decir, bailarla, sometiéndose a sus desplazamientos hacia adelante 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.

En definitiva, los referentes histórico- sociales correspondientes a los procesos de modernización de Bogotá y Cartagena que hemos señalado, al ser confrontados con las poéticas de Luis Fayad y de Roberto Burgos respectivamente, permiten explicarnos las mediaciones estéticas que aquéllas representan al narrativizar dichas ciudades.

²³ En el fracturado proceso de desarrollo de Cartagena desde finales 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; fue dado al uso en julio de 1894. Wilson Banco afirma que “la fase de crecimiento y desarrollo económico sostenido iniciada hacia finales del siglo XIX y signada por la articulación estable de la economía colombiana al mercado mundial (...) hacia perentoria una solución definitiva al viejo problema de peripecias y vicisitudes del canal del Dique. Fue entonces cuando las circunstancias se impusieron y factores favorables permitieron que se llevara a cabo el también viejo proyecto de un “puente” terrestre que conectara en forma rápida, segura y barata el río con el mar. Y desde luego que en esa época de auge ferrocarrilero a nivel mundial e inexistencia del transporte automotor ese “puente” no podía ser cosa distinta a un ferrocarril” (1994: 30). 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.

Después de recorrer la narrativa de Luis Fayad desde 1968 hasta 2000 es claro el cruce de dos procesos mutuamente conectados, el de escritura que genera una poética de estirpe neorrealista con sus correspondientes dinámicas expresivas, y el de la captación problemática de Bogotá entre los años sesenta y ochenta del siglo XX, metamorfoseada luego en cualquier urbe contemporánea²⁴. Dichas formulaciones se encuentran tensionadas entre la ciudad del *estado de sitio*, creada a mediados del siglo XX por sectores dominantes sin contar con la participación del ciudadano, y la *segunda fundación de la ciudad colombiana*, proyecto conjunto de arquitectos, sociólogos, urbanistas, narradores y artistas en general, el cual remite críticamente a los condicionamientos que rodearon la primera fundación de la ciudad moderna con el objeto de no frustrar una nueva concepción de la misma²⁵.

En este sentido, resultan significativas y significantes las imágenes urbanas

creadas por Fayad: llegada de inmigrantes a Bogotá, pugnas por el espacio citadino, surgimiento de sectores marginales, situaciones de desposesión y miseria, conflictos de clases, confrontaciones ideológicas, apego a tradiciones decadentes o triunfos del mercantilismo. A la vez, son sorprendentes las revelaciones de los ritmos ocultos de Bogotá a través de la percepción de acontecimientos cotidianos, de nuevas pautas de sobrevivencia, de códigos secretos de comportamiento y de variedad de topografías existenciales. Así pues, mientras fallece la aldea grande que había sido Bogotá sin haber madurado como entidad citadina realmente moderna, las formulaciones narrativas de Fayad al reconocer dicho deceso potencian la necesidad de reconstruir nuestra cultura urbana para enfrentar el siglo XXI con una nueva concepción del entorno que de veras dignifique la existencia.

En el caso de Roberto Burgos, es claro desde un punto de vista socio-cultural el desarrollo desigual de las ciudades de la costa atlántica²⁶ y también es claro que algún tipo de cambio social antecede, acompaña o dinamiza el paso de una determinada formación espacial a otra.

dominar las resistencias se implantaron normas represivas y planificaciones extranjerizantes. La segunda fundación de la ciudad colombiana, concibe el espacio urbano como el ámbito de la convivencia democrática, la tolerancia, el disfrute, la defensa de la individualidad frente a la masificación; en esta nueva ciudad se valora la diversidad cultural, fruto de aportes regionales acumulados.

²⁶ 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).

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, 99). Entonces ante la incapacidad de la clase dirigente para reordenar y dirigir las nuevas formaciones urbanas de Cartagena, Burgos Cantor responde desde una poética del espacio (Bachelard, 1965: 33-40) captándolo desde la imaginación, el sentimiento, la emoción, los sueños y el sentido de pertenencia; si 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. No se trata entonces de negar la modernidad ni de resistirse al progreso, lo que se desea es 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.

²⁴ No sorprende que además de elaboraciones narrativas Fayad haya abordado desde el ensayo las problemáticas de la cultura urbana de nuestro tiempo. Afirma que “Con la urbanización en América Latina, acentuada desde los años cincuenta y en algunas ciudades a un ritmo acelerado, surgieron nuevos elementos y a la vez nuevos problemas culturales (...), la cultura urbana del continente se modificó, cambió de aspecto y de formas y creó, entre otras cosas, una cultura popular distinta, que enseguida dio origen a una nueva forma de imaginario. En las obras literarias empiezan a aparecer elementos de esa cultura creadores de otras posibilidades de lenguaje” (1994:341-368).

²⁵ Cfr. Fernando Viviescas. (259-270). El señala que la ciudad del Estado de Sitio fue manejada como feudo electoral y para

