

La poética de la muerte, el espacio y el amor en *Sobre nupcias y ausencias* de Lenito Robinson Bent

Alejandra Rengifo / Central Michigan University

El archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina se asocia con la industria hotelera y turística más no con una producción literaria. Unos cuantos escritores han logrado darse a conocer y entre ellos se encuentra Lenito Robinson Bent con su colección de cuentos *Sobre nupcias y ausencias* (1988). A diferencia de otros autores isleños, Robinson Bent no incluye en su temática un trasfondo histórico o político, pero sí son relatos que hablan de la añoranza y melancolía por el lugar originario; el mar y su omnipresencia; la isla y su geografía agreste de volcán extinto; la cultura isleña y su hibridismo. Se desprenden de ellos los ejes axiomáticos de la muerte, el espacio, y el amor, que nos hacen preguntarnos, y ser así el objetivo de estudio de este ensayo, de qué manera interactúan para crear una colección que rescata un archipiélago anacrónico, fiel a sus costumbres ancestrales, con protagonistas atávicos determinados por el medio ambiente idílico del mismo. Se debe agregar el carácter dialéctico que se establece entre estos ejes y que da la oportunidad de estudiarlos desde la perspectiva de, por ejemplo, cómo la muerte es un aspecto cultural intrínseco mediatizado y matizado por el amor que se desarrolla en un imaginario espacial donde los “paisajes de la abundancia” (Builes Vélez 2019, 93) permiten ser transmitidos por historias donde prima la narrativa poética. Es así como el estudio de Louis Vincent Thomas sobre la concepción de la muerte en distintas culturas más lo establecido por Yi-Fu sobre la forma como el sentir y pensar del espacio y el lugar moldean las actitudes y acciones de los seres humanos serán la base teórica de este análisis.

Uno de los primeros temas que sobresale en *Sobre nupcias y ausencias* (1988) es el de la muerte, su normalización en un medio ambiente agreste por naturaleza. En aquellos relatos donde la muerte es central o se le hace referencia, por ejemplo, en “Réquiem para violín solo” o “Dile que... me morí de vieja,” la conceptualización de esta es como la que arguye Louis Vincent Thomas, aquella que se ha visto mediada por cómo cada individuo la percibe “según una óptica propia de su profesión (por lo tanto de su código deontológico), del orden de sus preocupaciones intelectuales, de su ideología o la del grupo al que se integra” (1983, 10); es más, también los aspectos culturales hacen la diferencia de cómo se percibe y se acepta la muerte en estos relatos. Recuérdese que el archipiélago de San Andrés es una amalgama de las culturas de los primeros pobladores, los colonos ingleses, europeos, y los esclavos africanos y “es así como se explica que la lengua y la religión de los sanandresanos sea de ascendencia inglesa,

la etnia africana y las costumbres una simbiosis de las dos culturas. Junto a estas la literatura, la música y la gastronomía contribuyen a la unicidad cultural de los isleños” (Rengifo 2018, 27); es el sentimiento de la cultura africana el que persiste: no ignorar la muerte, sino hacerla parte del vivir.

Consecuentemente, la herencia europea, con su visión de la muerte que deriva de la religión cristiana, logró que en las colonias americanas se tuviera la misma percepción sobre el morir: es el fin de la vida porque “en los países industrializados de Occidente, la muerte ha pasado a ser una cuestión que deja al individuo solo frente a su propia realidad. A todos nos cuesta aceptar que somos mortales y que la muerte forma parte de la vida de la familia y de la comunidad” (Caycedo Bustos 2007, 336). En cambio, los africanos, esclavizados y colonizados por los europeos, reducen “al mínimo la magnitud de la muerte al hacer de ella un *imaginario* que interrumpe provisoriamente la existencia del ser singular [...] la transforma[n] en un hecho que solo incide sobre la apariencia individual, pero que de hecho protege a la especie social [...] lo que le[s] permite no solo aceptar la muerte y asumirla [...] a su sistema cultural (conceptos, valores, ritos y creencias), sino *también situarla en todas partes*” (Thomas 1983, 9). Para ellos, el morir no es la finitud de la vida, porque “mientras que el hombre reconoció la muerte como la ineluctable realidad en la corporeidad del cadáver, negó que ella fuera un estado permanente; es decir, la muerte fue vista como un estado transitorio entre la vida y una existencia póstuma” (Grajales Castaño 2009, 24). Es el reencuentro con los antepasados, es volverse uno de ellos, es una cuestión que los glorifica. Por ende, la muerte es aceptada y, de muchas maneras, llegar a ella es obtener un nivel que en vida no se puede alcanzar porque solo ella lo puede dar.

La manera como se trata la muerte en “Réquiem para violín solo” tiene ecos de lo mencionado por Thomas en su estudio. El personaje Nicomedes es un violinista “de playa y de fiesta” que solo tiene dos sueños: “el primero, llegar a componer una pieza magistral para violín solo, y [el] segundo, llegar a ser padre de un muchacho para que este cosechara los triunfos dejados por el progenitor a lo largo de los caminos caniculares de la frustración” (1988, 49). Pero el sino va en su contra y el tan esperado primogénito, que es una hija, nace muerta. El protocolo que sigue Nicomedes para el entierro de su hija es el impuesto por la sociedad en la que vive, llamar al pastor para que haga los oficios religiosos de la sepultura.

No obstante, la manera elegida por Nicomedes para enterrar a su hija se aleja de lo establecido por las reglas sociales y religiosas: “[a] lado de la cama, dentro de la cuna, reposaba el estuche bivalvo de Euterpe en cuya concavidad yacía la diminuta criatura sin vida. El pastor retrocedió estupefacto, miró consternado a Nicomedes quien no se inmutó, pues todo estaba premeditado obedeciendo *esquemas trazados que el religioso tal vez jamás entendería*” (Robinson Bent 1988, 55; énfasis mío). Nótese que no es un cura al que se recurre, debido al legado religioso dejado por los antiguos colonizadores. La religión bautista en particular, que fue la primera de la isla en 1844, cuando un grupo de isleños conformó la primera congregación bautista del Archipiélago (Guevara 2006, pág. 19), prevalece entre los isleños, si bien “[e]ntre 1902 y 1926, sacerdotes estadounidenses e ingleses llevaron a cabo las primeras misiones católicas del Archipiélago. Sus actividades educativas no interfirieron con las de los bautistas y adventistas, hacia cuyas creencias existía amplia tolerancia y respeto de parte de los misioneros” (Guevara 2006, pág. 6).

Nicomedes acude al pastor pues es parte de la comunidad en la que vive, pero por lo que hace para darle sepultura a su hija es claro que en él prevalece aquello en lo que su gente siempre ha creído y practicado y es que, la muerte, si bien causa dolor, es un paso más para llegar a ser un antepasado, así sea un bebe nonato. El alcance de la convicción cultural sobre este tema se hace evidente en el siguiente diálogo entre Nicomedes y el pastor: “— ¿La vas a enterrar en ese estuche de violín? —preguntó[el pastor]escandalizado—¿No estarás ebrio? [...] —No, pastor —interrumpió—. Si me dice dónde está el pecado o la falta de moral, entonces haré lo que usted proponga. Si usted rehúsa yo mismo leeré los oficios fúnebres” (1988, 55). Una pregunta interesante es por qué el pastor no le puede responder a Nicomedes por qué no hay ni pecado, ni la falta moral, y el violinista hace lo que por generaciones su gente ha hecho respecto al morir: no es la manera como se entierra, es el hecho de hacerlo lo que importa.

Los entierros con ataúdes, misas, coronas funerarias son elementos rituales agregados por la religión cristiana. Para los africanos, a quienes la modernidad y la transculturación no han afectado en su totalidad, la muerte solo afecta al individuo (Thomas 1983, 50). Las ceremonias fúnebres no son acerca de protocolos y convenciones; para ellos se trata de lo que significa el morir, lo que queda después de ese pasaje, lo que cambia, lo que va a venir. Nicomedes entierra a su hija como él quería y consideraba que era apropiado según su creer: “acostó el instrumento sobre el montículo sin flores ni coronas, en forma atravesada puso el arco encima y se alejó en la sombra de la noche dejando tras sí a Violeta Marina, a Euterpe y a su réquiem magistral” (Robinson Bent 1988, 56). Violeta Marina es enterrada con el preciado instrumento de su padre y con su doble sueño. Dos muertes: una física y otra simbólica; dos ceremonias fúnebres: la celebrada por un pastor, representante de la religión impuesta por el colono blanco y a la cual como miembro de la sociedad en la

que vive Nicomedes debe acogerse, y la celebrada por él con un “réquiem que nunca compositor alguno haya transcrito” (1988, 56), miembro de una comunidad que piensa “que el dolor no est[á] en la muerte sino en la vida” (1988, 56).

Mientras en “Réquiem...” la muerte duele más en vida, en “Dile que... me morí de vieja” es lo que se espera con ansia y el relato ofrece otras acepciones. En la narración la muerte física se ve acompañada de la emocional y en particular de la social. Esta muerte, la social, se puede dar por variadas razones, pero una de las más comunes es la jubilación o la vejez. Este es el caso de “ella” en “Dile que... me morí de vieja”. “Ella” es una anciana que está dictando su última carta para un hijo ausente, porque como le dice al escribano, la voz narrativa, “te vas pronto y no habrá quien me haga otras líneas” (Robinson Bent 1988, 79) y presiente su fin porque, debido a su edad (90 años) y a su condición física, con una pérdida de la visión principalmente, no cree que le quede mucho, pero lo que más la agobia es la actitud de su hijo: “pregúntale qué he hecho para merecer tanto olvido”, y la soledad en la que ha quedado, pues: “todos mis hermanos y hermanas se han muerto, los nietos se fueron de casa y me he quedado completamente sola en este mundo poblado de sombras” (81). Es en efecto esa muerte social por vejez, una sentencia punitiva sin delito cometido, el cobro que le pasa la vida al ser humano porque los viejos “son difuntos en potencia, biológicamente terminados, desgastados, socialmente inútiles (no productivos, consumidores modestos), privados de sus funciones (reposan antes del reposo eterno), que viven frecuentemente en condiciones económicas precarias (sobre todo si pertenecen a las clases económicas menos favorecidas de la sociedad) en una cruel soledad” (Thomas 1983, 57-58), noción que marca el tono de la historia. “Dile que...” es una historia personal, llena de recriminaciones por parte de la madre, en la que el dolor de la ausencia, el olvido y la soledad están latentes en declaraciones como: “[d]ile que me morí de vieja [...] Tal vez con esa frase logre deshellarle ese corazón de mármol [...] cuando llueve duermo de pie en el rincón donde él tenía su cama [...] los lagartos anidan en la almohada donde pongo la cabeza [...] [soy] mártir del recuerdo del sufrimiento, de la espera” (Robinson Bent 1988, 79-80), las cuales logran imprimirle un sentimiento a la narración que va más allá de la conmiseración. Robinson Bent consigue que el lector se solidarice con “ella,” con su situación y con la crueldad del olvido tanto familiar como social.

Asimismo, se debe agregar que el título del cuento es muy sugestivo porque si bien “ella” no se ha muerto biológicamente, todo en su vida, lo material, emocional y social, sí. Es un relato donde el elemento afectivo del lector es incitado a sentir algo por “ella”: ¿pena? ¿solidaridad?, porque es conmovedor el dolor que expresa por las pérdidas que ha sufrido; la de su esposo que nunca regresó de una faena de pesca; la de su hijo que una “noche se embarcó al silencio” para escaparse del servicio militar; las de los nietos que también se fueron; las de hermanos y hermanas que han

muerto; y el aislamiento al que ha quedado reducida. Aparte de este elemento emotivo, que se encuentra también a lo largo de toda la colección de otras maneras, esta narración también refleja una verdad histórica del archipiélago que no muchos conocen en Colombia: “la orfandad [de muchos niños], mas no el abandono total, debido al papel de padres que asumen los abuelos en sus cuentos—y en la vida real de las islas—, es una constante, pues los hombres se van por años o para siempre a remotos lugares, de los cuales no vuelven” (Bancelin en Robinson Bent 1988, 11).

San Andrés y Providencia tuvieron, desde principios y hasta mediados del siglo XX, un éxodo constante de trabajadores buscando un mejor porvenir debido a la precariedad laboral existente y a la falta de atención del gobierno colombiano. El lugar de preferencia siempre fue Panamá por su cercanía geográfica y porque había un sistema marítimo que funcionaba bien, aunque el trayecto en las goletas—embarcaciones de madera de dos mástiles o más que se impulsaban con el viento—a veces podía ser fatal. A lo largo de los años, en particular del siglo XX, San Andrés proveyó a Panamá de mucha mano de obra para todo tipo de labores, en especial cuando se hizo la construcción del canal a principios de siglo, pero también muchos sucumbieron en accidentes marítimos, o sencillamente optaron por no regresar gracias a la prosperidad económica que se les ofrecía en otros lugares, pero no en Colombia o su misma isla. Este fue otro tipo de muerte para la población originaria de San Andrés, pues sus números se vieron menguados y, poco a poco, también con la llegada de los pobladores continentales, se vieron marginados y excluidos de la economía y sociedad de su propia isla. El eco histórico que tiene este cuento es innegable y es una contribución interesante a la línea temática de la colección, pues claramente se ve que el dolor de la partida y de la muerte se mitiga por el conocimiento cultural de que es una realidad que hay que vivir para poder sobrevivir, aceptarla sin presunciones y sin miedos, coligiendo que al final ese es el proceso de la vida.

La muerte—tema ineludible y un leitmotiv en esta colección—es presentada desde distintas perspectivas y se ve estrechamente acompañada por la importancia que adquiere el lugar y el espacio, ese topos donde suceden todas las historias: Nicomedes entierra a su hija en el lugar donde ha vivido toda su vida, en su *locus amoenus*. “Ella” sigue viviendo en la única casa que ha tenido porque es ese el lugar que conoce. Morir y vivir conviven alegórica y realmente:

el tratamiento del espacio adquiere una naturaleza explicativa y simbólica. Revela y justifica la psicología de los personajes de la cual es a la vez signo, causa y efecto, en total concordancia con las teorías sociológicas, biológicas y antropológicas del momento, que afirman que el hombre está sometido a la dependencia de los lugares y los medios que lo rodean. (Araújo y Picallo 2013, párrafo 3)

Es un determinismo geográfico, el de los personajes que se han quedado a vivir en la isla, ligado a “valores culturales como el sentido de pertenencia a un lugar” (Muñoz 2007, 75). Es esta pertenencia al lugar de origen la que se da en todas las historias. La isla es el lugar del cual irse, pero también al cual se regresa, vivo, muerto, o en la memoria de los que quedan. Es así como en *Sobre nupcias y ausencias*, el paisaje, ese lugar y espacio con pluralidad de significados, crea un dialogismo interesante entre los personajes y el contacto con su medio. Se crean nexos y experiencias complejos con esos ambientes inconmensurables en las distintas historias debido a que “[l]os paisajes del agua, [...] son ambientes portadores de significados culturales porque el agua constituye el anclaje esencial a un lugar” (Muñoz 2007, 75). En consecuencia, a esas experiencias y nexos, se debe agregar el sentir que hay sobre ese lugar y espacio que, de cuento en cuento, se convierte en un espacio liso y estriado, habitado y abandonado, pero jamás olvidado o muerto.

Es en este punto donde Robinson Bent se distingue de otros autores de la isla, o de aquellos que han escrito sobre el archipiélago, por dos razones: primero él, como muchos de sus personajes, salió de su isla para no regresar a ella y sus relatos fueron confeccionados desde una ausencia marcada por la constante añoranza de esa vida dejada atrás por los azares del destino, porque “[f]ue allí [en París]—cuando se le vino la isla encima, con todos sus recuerdos, con todas las nupcias contrariadas y con todas las ausencias—” (Bancelin en Robinson Bent 1988, 9) y, segundo, por la manera poética como dibuja la isla en sus narraciones.

Es así como el mar es una constante, pero también lo son los sonidos, los colores, y las costumbres. Estos son rizomas de un lugar y espacio determinado donde el sentimiento de pertenencia no se ha borrado ni por el exilio, ni por la muerte, ni por el tiempo de ausencia de aquellos que fueron marineros, como Ulises en “Espectros sobre nudos y desnudos” o pescadores como Pablo en “Sombras gemelas contra el muro.” Los recuerdos de ese espacio vivido, esa experiencia del mismo, son la razón de ser de estos cuentos, que dan paso a que el lugar y el espacio se conviertan en personajes omnipresentes, en hilos conductores de las distintas historias. Estos conceptos de lugar y espacio entretienen todos los cuentos porque es gracias a ellos que se dan las historias, que la cultura persiste, que los personajes se dan a conocer y de manera particular cada cuento favorece, de una u otra manera, ya sea el espacio o el lugar en el que suceden.

Según Yi-Fu Tuan, en su texto *Space and Place: The Perspective of Experience*, el espacio se define como abstracto: “It lacks content; it is broad, open, and empty, inviting the imagination to fill it with substance and illusion,” mientras que el lugar se define como “a center of meaning constructed by experience. Place is known not only through the eyes and mind but also through the more passive and direct modes of experience” (1975, 171). Así es esa isla, a la que a veces se

le llama San Macario y otras sencillamente no se le nombra porque se le presente, porque es la experiencia de un caleidoscopio de personajes e historias siempre marcados por el determinismo geográfico y cultural del archipiélago. De esta manera, la importancia del espacio se puede ver más claramente en “El fratricida encadenado,” la historia de un fratricidio por culpa de una mujer. Nathaniel Artel asesinó a Elías por un “beso largo y apasionado” con Viviana. Ella es la novia del asesino y él su hermano. Es al resguardo de ese espacio, en la Bahía Magdalena, donde Nathaniel se prepara para izar vela para escapar, pero no lo hace pues “no obstante contar con toda la complicidad de la naturaleza, Nathaniel vacilaba y esperaba, sin saber motivos” (Robinson Bent 1988, 85). El espacio en este relato se puede leer desde una perspectiva fenomenológica: es ancho y ajeno, se le imagina, adivina e inventa; es el escondite de Nathaniel, el fratricida arrepentido que no escapa para que lo encuentren porque no es capaz de entregarse. Esta espera, al igual que la de “ella” en “Dile que... me morí de vieja,” es desgastante y ensombrece.

De hecho, la diferencia entre la espera de “ella” y la de Nathaniel es que la de él se ve mediatizada por un espacio donde se da privilegio a los sentidos, en particular los del tacto y la vista: “a sus pies el mar traía olas sosegadas, el cielo despejado y sin nubarrones, las estrellas colgadas del cielo y reflejadas en el mar como fulgentes lámparas a sus pies aún esperaban para servirle de rosa náutica, el viento soplaba tibiamente del nordeste” (1988, 85), donde no hay geometría o matemática que lo defina. Es un espacio donde la sinestesia rige la narración: “medía la cantidad de viento que pasaba por entre los dedos de la mano” (1988, 85), donde la tensión se ve suavizada por descripciones como “[l]a cortina parduzca del amanecer se abría lenta y ceremoniosamente sobre los confines de los mares, y las estrellas se apagaban una por una” (1988, 85), ofreciendo la posibilidad de traducirlas en imágenes que el lector dibuja en su mente, haciéndose partícipe de la historia. El espacio, por ser inasible, es abstracto, es libertad, es conceptualizado por quien lo ve, lo vive, lo experimenta. Si bien en la espera de Nathaniel se condensa e intensifica con la ansiedad, este espacio se convierte en un constructo tanto valorativo como figurativo de los sentimientos y acciones del personaje y trasciende los límites de lo que es para convertirse en la cárcel del fratricida. En esta historia el espacio es entendido entonces como la unidad que logra evidenciar las tensiones y contradicciones que vive Nathaniel.

Ahora bien, espacio y lugar están íntimamente ligados y, tal como se mencionó en líneas anteriores, según Tuan el lugar se conoce a través de los ojos y la mente y de los modos de experiencia. A esto se le debe agregar que “place may be said to have “spirit” or “personality” but, only human beings can have a sense of place” (1975, 165), y es así como se expresa en “Espectros sobre nudos y desnudos,” el primer cuento de la colección. El lugar en estos dos relatos es experiencia vivida, es una realidad “to be clarified and understood from the perspective of the people who have given it

meaning” (Tuan 1979, 379), como sucede en esta narración, la historia de Ulises Salomón, un antiguo marino de 80 años. El lugar de Ulises siempre fue el mar, aunque ahora vive en tierra firme: “él no piensa sino en el mar, en el mar sin nada ni nadie” aunque “esté amordazado a la rutina de sedentario” (Robinson Bent 1988, 26-31). Este lugar liso, como Deleuze y Guattari lo denominan (2002, 489), se convirtió en estriado cuando se ancló en tierra por un evento catastrófico al que sobrevivió: la destrucción del bergantín en el que trabajaba durante la Segunda Guerra Mundial. Este marinero que “arriaba velas, hacía nudos fuertes para luego deshacerlos rápidamente, timoneaba por mares sin nombres, escrutaba el cielo en busca de estrellas, especulaba sobre vientos” (Robinson Bent 1988, 26-27), no volvió a navegar su mar por motu proprio, pero eso no significó que lo dejara de lado. Para este personaje, el mar es, como aduce Tuan, “the past and the present, stability and achievement” (1975, 165). Así se evoca el afecto: tiene un espíritu y una personalidad, la propia y la asignada en el imaginario de Ulises, la cual adquiere un significado y tiene una razón de ser para él, es su compañía, es su constante desde que regresó “a la isla con las manos vacías y se instaló en la casa donde todavía vive, donde tiene la mar de frente para así disponer de suficiente espacio baldío para desplegar a sus anchas los recuerdos, y suficiente cielo para soltar a volar las nostalgias como cometas rosadas al atardecer” (Robinson Bent 1988, 30). A Ulises, en su soledad, el mar es lo que le queda y sabe que no se va a ir de ese lugar porque “a place that evokes affection has personality [...] So too a place, through a long association with human beings, can take on the familiar contours of an old but still nurturing nanny. [...] The region can be both cozy and sublime: it is deeply humanized and yet the physical fundament is physically indifferent to human purpose” (Tuan 1978, 168). El mar adquiere así una personalidad. Elemento sublime que da vida, y también la quita, es, para Ulises, lo único que le queda para pasar el tiempo, para vivir de él y con él. Es su pasado y su presente, y de él se desprenden todos sus recuerdos, en particular los amorosos, que son el abrebocas de un tema constante de la colección: el amor.

Este tema, el del amor, que se manifiesta como retazos de lo que pudo haber sido o de lo que no fue, se da en todas las historias del volumen, ya sea el maternal, el filial, o el de pareja, y se ve expresado en el estilo narrativo del autor, porque una característica particular de *Sobre nupcias y ausencias* es que “[a]l momento de acercarnos a la escritura narrativa de Lenito Robinson-Bent encontramos que se dificulta disociar la experiencia vital del hombre de mar de la poética que rodea la construcción de sus relatos” (Builes Vélez 2019, 98). Las experiencias amorosas referidas en los cuentos se materializan en el papel con una voz y tono definidos porque “su primera obra fue la poesía hecha prosa, a la que no le falta nada y le sobran adverbios” (Bancelin en Robinson Bent 1988, 18). Es cierto que abundan los adverbios, pero los adjetivos y la manera como se usan y se empalman con las imágenes representadas son los que definen la prosa de este

autor, la cual tiende a ser más poética que simple narrativa. Es precisamente en las secciones que hablan de los fracasos amorosos donde se da la ausencia no del ser amado, sino de la relación en sí.

Catalogar esta colección como una donde la prosa poética predomina remite tanto al género poético como al narrativo. En dicho término se conjugan dos géneros que van de la mano para lograr un tipo de escritura nuevo. Este es un fenómeno de transición entre la novela y el poema donde se deben tener en cuenta las técnicas de descripción de cada uno de los géneros porque se conserva la ficción de la novela, pero al mismo tiempo se dan los procesos narrativos que remiten al poema. Es más, la narración poética en prosa toma prestado del poema sus medios de acción y sus efectos (Tadié 1978, 7). La poesía en la narración no sigue las normas rigurosas de la rima y la métrica, pero conserva un ritmo que es dado por la conjunción de expresiones, de adjetivos y adverbios que logran este efecto. A su vez, al hacer uso de estos recursos estilísticos, los autores crean un imaginario lírico que recuerda a aquellos recursos usados para crear poesía.

Por otro lado, el tiempo, este concepto físico, esta unidad no tangible, como arguye Tadié, se ve reducido al instante, donde su celda de base es su punto de origen (1978, 99); tiempo que no puede asirse, pero sí expresar con una historia, como sucede en “Puertas circulares al viento” o “Dubitaciones en creciente.” Por ejemplo, “Desde el otro lado del viaje” o “Divagaciones para una carta a Nereida del Mar” se convierten en los exponentes más fehacientes de narrativas poéticas cuyo tema regidor es el amor. Pero no es el de la poesía romántica; es uno desde la perspectiva de la soledad, de la ausencia, del vacío, del pasado que fue mejor, de la existencia humana. Son experiencias esenciales, como las llamó Tadié, íntimas, que carecen de sentimentalismos y donde la visión cronotópica de las mismas muestra cómo el ser humano necesita de este sentimiento para la supervivencia.

No obstante, lo interesante de este tema en la colección es que son experiencias íntimas fallidas, las cuales denotan la circularidad entre el amor, esa “facultad del espíritu,” como lo llama Cantó Ramírez (2012), y la fatalidad de no vivirlo. La mayoría de los personajes, algunos sujetos pasivos y otros activos, de una u otra manera han sido susceptibles de experimentar el amor, pero también lo han perdido. Estos dos relatos hablan de dos tipos de historias de amor donde entran en juego diferentes elementos para mostrar la manera como cada ser humano experimenta y vive este sentimiento, siempre desde el cariz del anhelo de tenerlo y retenerlo, de que sea para siempre. El tema se complementa por la forma como es transmitido en estos relatos. Haciéndole honor al amor, la palabra escrita adquiere tonos de poesía nerudiana, donde la metáfora abunda mesuradamente, pero la pasión por el ser amado y lo que este representa están en primer plano. También se observa una constante interacción entre los personajes y la

naturaleza, realzando la importancia del espacio y el lugar donde existen y se dan y dieron estas historias.

“Desde el otro lado del viaje” es el cóncavo y convexo de un amor correspondido a destiempo. Todos los martes durante los tres años que anteceden el relato, Sylvia recoge de la oficina del correo la carta que “él” le ha enviado desde distintos rincones del planeta. “Él” es su enamorado desde los tiernos años de la escuela primaria. Ella nunca lo aceptó, pero cuando partió y empezó a escribirle una carta semanal a Sylvia, ella sin falta las recoge de la oficina del correo y las lee con “una serie de rituales más dogmáticos, normativos y sofisticados [...] caminaba los pocos pasos que separaban la casa de la orilla del mar, se sentaba entre los ramajes entrelazados de los manglares, en el lugar acostumbrado”, se tomaba su tiempo, hacía pausas, miraba el mar, las gaviotas volando y “hacia la última pausa poco antes del final de la carta, y sonreía a solas mirando el agua que envolvía sus tobillos” (Robinson Bent 1988, 41-42). Una carta cada martes en la que “él” le manifestaba un amor grandioso, heroico e invencible, el mismo desde los tiempos inmemoriales”, pero ella “nunca se preocupó ni siquiera por enviarle un telegrama en el día de su cumpleaños, ni en Navidad, mucho menos por contestar las cartas” (Robinson Bent 1988, 41-44) porque en su soberbia sabía que él siempre iba a ser suyo, tratando de ganarle a “ese corazón de porcelana”, al escribirle cartas que eran “una nueva historia pero en el fondo la misma”, escritas desde distintos lugares, en las que le contaba su día a día, le hablaba de las ciudades visitadas, la recordaba en la juventud; con cada misiva le comprueba que sigue ahí, a la espera de un sí.

Un martes las cartas dejan de llegar y Sylvia, resignada después de tres semanas de silencio, empieza a responder una a una las cartas “a la zozobra en un sargazo de delirios tardíos, los ojos llorosos” (Robinson Bent 1988, 47). Estas cartas llegan cada martes, sin una respuesta de su destinatario, hasta que éste deja de escribirlas y le ofrece al lector el conflicto emotivo de por quién tomar partido: si por “él,” quien religiosamente escribió las cartas a su amada, o por Sylvia, que nunca respondió una hasta que lo supo perdido y al final fue “contestando y enviando cartas con una diligencia incansable a cualquier parte y a todas partes,” redimiéndose de su silencio, de su desidia y siendo castigada por la soledad y la ausencia tanto del ser que la ama como de sus cartas cada martes.

De nuevo, como lo hizo con “Dile que... me morí de vieja,” el autor hace que su lector reaccione emotivamente, que se involucre con un tema tan universal como el del amor, pero esta vez el no correspondido. Se logra entonces crear un conflicto interesante, el cual consiste en tomar partido porque el lector sentirá empatía por uno de los dos personajes o por la historia misma, o despreciará ya sea a “él” por seguir intentando vanamente deshielar el corazón del objeto de su amor, o a Sylvia, con su frialdad y negativa a responder de alguna

manera a lo que “él” le ofrece. Es más, todo lo anterior se ve incentivado por la manera como está narrado el relato y el método usado. El modo es narración en tercera persona, con la salvedad de las intervenciones del “yo” cuando se hace referencia a lo que “él” ha escrito en las cartas, mientras que de Sylvia solo se conocen los detalles fugaces, su ritual de lectura de las misivas, su negación a responderlas, el pasado en común que tuvo con “él” y que empezó toda esta historia.

La carta, como escribe Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*, es la figura que enfoca “la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)” (1982, 50). Esto sucede inequívocamente en este relato. “Él” escribe cartas vacías no de significado, sino de razón de ser, pues no recibe respuesta, pero van cargadas de esperanza, de historias personales. Este relato termina de la misma manera como empieza: alguien escribiendo una carta que muestra que en el género de la narrativa poética, algunas narraciones siguen un modelo circular, en el cual el final cubre el principio: cuando se cree que se completa se repliega sobre sí mismo, como dijera Tadié (1978, 117).

Ahora bien, en “Divagaciones para una carta a Nereida del Mar,” uno de los cuentos más largos, el tratamiento dado a la figura femenina y al sentimiento amoroso cambia semántica y estilísticamente la dinámica del relato. Es en esta historia donde Robinson Bent estiliza mejor su prosa poética. Escrita como una carta a Nereida—de nuevo, se hace uso del estilo epistolar—, es una recriminación por el silencio en que ella tiene a su autor. La historia abre con una declaración tajante—“nunca habré de vengarme de ti por el silencio en que me tienes” (1988, 93)—y, a partir de ahí, la voz poética hace un recuento de su historia común y desde el presente en que la escribe. Estos dos planos temporales marcan el mensaje de la carta, pues, aunque coexisten armoniosamente, cada uno refleja sentimientos y momentos específicos que cambian el significado del sentimiento expresado. Entre el pasado y el presente se da una relación maniquea, de la que hablara Tadié respecto a la narrativa poética, pues se suscita un conflicto conceptual de lo que cada uno de estos dos espacios temporales representan tanto en la historia como para quien escribe. A su vez, el significado y la importancia de estos dos tiempos cronológicos se maximizan cuando el espacio físico se vuelve un aspecto intrínseco de la historia. El pasado fue con ella, fue felicidad, alegría, se remite a la isla, al mar, a un lugar y espacio percibido por los sentimientos e ideas dados por la experiencia de vida, como comentaba Tuan, y el presente es el vacío, es las “soledades seculares, esperas interminables y absurdas, nostalgias varias, episodios a medias sobre viajes al azar y vuelos furtivos” (Robinson Bent 1988, 93), que sucede lejos, temporal y físicamente, de la isla donde todo empezó, de ella.

El tiempo también se concentra en los instantes mágicos, aquellos que delinear el marco cronológico de la historia y se

convierten en expectativa, haciendo que la estructura narrativa tome la forma de una espiral o un círculo (Luca 2010, 202), donde se explaya el tono poético. Los recursos poéticos usados benefician la proliferación de símbolos, metáforas, adjetivos y adverbios. El lenguaje con combinaciones semánticas hace que apartados completos del relato puedan sostenerse como un poema de rima libre con un ritmo interno:

[u]na noche la furia del viento nos sorprendió brindando con copas colmadas de dichas añejas junto al visillo de la alborada, y naufragamos; nuestra nave se volvió añicos, se dispersó por todos los mares llevándose nuestros sueños consentidos, nuestro repertorio sin final de puertos de paso, nuestras ilusiones no maduras aún, nuestra soledad ascética; también se llevó nuestros gestos sublimes tan largamente guardados para las magnas ocasiones sin palabras. Todo quedó esparcido, flotando en el viento, pensando por andurriales absconditos, buscando manos y dedos donde resucitarse; nuestras palabras de tanto donaire se congelaron bajo la noche gélida, se evaporaron en el día y se esfumaron del cosmos. (Robinson Bent 1988, 98)

El tono, unas veces recriminatorio y otras nostálgico, ayuda a crear un imaginario donde lo que se vivió siempre fue mejor y lo que queda es una relación agónica sin visos de supervivencia. Las figuras alegóricas llaman a hacer uso de los sentidos para leerlas, verlas, imaginarlas: “la noche trajo el viento a teclear las cuerdas yertas y el alba me sorprendió delirando sobre tu ausencia... desde aquel día, desde aquella noche” o “en tus labios ya se murió la palabra, sobre los míos agoniza el verbo. Me pregunto, si en nuestros labios el verbo muere, ¿con qué voces cantaremos su réquiem?” (1988, 95-98). Mantener al lector activo sensorialmente con todas las imágenes ofrecidas es una innovación que llama al encantamiento.

Asimismo, se debe agregar que los personajes viven experiencias esenciales: el espacio—de nuevo el espacio y su importancia en esta colección—nunca es neutro; es un lugar privilegiado, se vuelve maniqueo como se mencionó anteriormente y la parte lírica, la que hace la diferenciación en estos relatos “se torna, de esa forma, [en] una acción esencial que liga y tensiona elementos estáticos (de un mundo preestablecido) y elementos construidos por una imaginación que dialoga consigo misma en un ejercicio no solo poético sino metafísico” (Tabak 2006, 50).

Cada uno de los relatos de la colección de Robinson Bent le regala al lector un aspecto distinto de lo que es su isla de Providencia, porque para él, como se puede ver en sus historias: “[a]ttachment to the homeland is a common human emotion. [...] The more ties there are, the stronger is the emotional bond” (Tuan 1978, 158). En efecto, esto es lo que sucede con estos cuentos. Esos nexos y legados del pasado

son los que construyen la personalidad cultural de la isla y los personajes de las historias. Son una representación arraigada en los esclavizados africanos que una vez la poblaron. Hay elementos temáticos, como la muerte, que son un contrapunto con la importancia dada al lugar y al espacio, el cual a su vez se ve mediatizado por “el amor [que] seguirá siendo una facultad del espíritu con vocación de inmortalidad, de supervivencia a la muerte no en el descarnado y pasional sentido Barroco, sino como metáfora cotidiana, de sentimentalismo contenido, de lo que aspira a no tener caducidad” (Cantó

2012, 168), donde el discurso amoroso es el espejo de una extrema soledad, como lo menciona Barthes. Todo lo anterior se ve realzado por un estilo único, una prosa poética rica en matices sensoriales, líricos y semánticos. Los personajes son representaciones humanas que encapsulan emociones variadas entre las cuales se destacan la nostalgia, la soledad y la ausencia del ser amado, del amor. Muchos se han casado con el mar, como Ulises, otros con la soledad, como “ella”. Todos viven de un pasado que siempre fue mejor porque el presente es para recordar.

Obras citadas

- Araújo, Silvia y Ximena Picallo. 2013. “Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en teoría Literaria”. *Narrativas Digitales*. #ND.
- Bancelin, Claudine. 1988. Prólogo a *Sobre nupcias y ausencias*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Barthes, Roland. 1982. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Builes Vélez, Ana Elena. 2019. “Reconfiguración de los imaginarios poéticos del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina: los relatos de Lenito Robinson-Bent y Juan Ramírez Dawkins”. *Visitas al patio*. N.º. 14: 92-110.
- Cantó Ramírez, Virginia. 2012. “Radical historicidad del amor y el tiempo en *Vista cansada* de Luis García Montero”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. N.º 17: 163-178.
- Caycedo Bustos, Martha Ligia. 2007. “La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte”. *Revista Colombiana de Psiquiatría*. XXXVI, n.º. 2: 332-339.
- Deleuze, Gille, y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Grajales Castano, Leidy. 2009. “Interpretación simbólica de la muerte en la cuentística de Horacio Quiroga” Tesis de licenciatura. Universidad Tecnológica de Pereira. <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/1577/12168G743.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Guevara, Natalia. 2006. “Self-determination is not a sin; it is a human right, a God given right: Autonomismo y religión en San Andrés isla”. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. 3, n.º.5: n.p.
- Luca, Alexandre. 2010. “Le récit poétique”. *Diacronia*. 201-205.
- Muñoz, María Dolores. 2007. “Los paisajes como expresiones de la realidad geográfica y cultural de la Patagonia”. *Revista Arquitecturas del Sur*. 25, n.º. 33: 74-83.
- Rengifo, Alejandra. 2018. “Una cultura en vías de extinción: los raizales del archipiélago de San Andrés en el Caribe colombiano y su lucha por sobrevivir la intracolonización continental”. *CARICEN: Revista de análisis y debate sobre el Caribe y Centroamérica*. 11: 25-37.
- Robinson Bent, Lenito. 1988. *Sobre nupcias y ausencias*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Tabak, Fani Miranda. 2006. “Las fronteras del hibridismo: la narrativa poética de Clarice Lispector”. *Literatura y lingüística*. 17: 49-63.
- Tadié, Jean-Yves. 1978. *Le récit poétique*. Paris: PUF.

Thomas, Louis-Vincent. 1983. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tuan, Yi-Fuan. 1975. "Place: An Experiential Perspective". *Geographical Review*. 65, n°. 2: 151-165.

---. 1978. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota.

---. 1979. "Space and Place. Humanistic Perspective". En: S. Gale y G. Olson (eds.). *Philosophy in Geography* (pp. 387-427). Dordrecht, Boston: D.Reidel Pub.Co.