

Roberto Burgos Cantor y la dinámica de la ausencia

William L. Siemens
Houghton College

El juego continuo de presencia y ausencia en la ficción de Roberto Burgos recuerda la definición del amor ofrecida por Paul Tillich, que aparece a menudo con leves variantes en sus obras, como "el anhelo de reunión de lo separado". En la ficción de Burgos, sin embargo, el amor ha decaído en "la memoria regocijada de lo que fue" (Burgos 1987, 117). En esto se percibe el problema de sus personajes, quienes se encuentran frecuentemente metidos en un esfuerzo para lograr grandes cosas a través del amor.

Un tema recurrente de la novela hispanoamericana de las últimas dos décadas es el de la necesidad de parirse a sí mismo, en algunas instancias por medio del amor en alguna forma. El *Bildungsroman* tradicional desapareció hace mucho, con sus procedimientos conocidos para "renacer" a la adultez por la educación, la experiencia del mundo, y un encuentro con el amor. Ahora, en contraste, el narrador de *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante persigue el amor con afán en todas sus formas heterosexuales en busca de algún tipo de identidad personal, y sólo encuentra ésta al escribir el libro que describe su búsqueda. En *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, el tío del protagonista "se dejó llevar por su convicción de que los seres humanos no nacen para siempre el día en que sus madres los alumbran, sino que la vida los obliga otra vez y muchas veces a parirse a sí mismos" (García Már-

quez 1985, 227). En uno de los cuentos de Burgos su narradora describe algo semejante en su sintaxis atormentada —"Pero duele mucho es parirte a ti misma" (Burgos 1987, 128)— mientras otro personaje se pregunta lastimeramente, "Qué es uno:... puro querer ser" (Burgos 1987, 133).

Dentro de tal búsqueda del ser emerge un énfasis en la necesidad de un espacio en el cual el individuo puede llegar a existir por completo. En *El patio de los vientos perdidos*, Germania, dueña del burdel en que se concentra la acción de la novela, lanza una "advertencia de que su casa no llegaría a convertirse en el patio de este mundo" (Burgos 1984, 32), y el boxeador llamado Beny se queja, "La falta de patio es lo que me jode" (Burgos 1984, 26), puesto que lo que ha sido interpretado por los fanáticos, quienes hasta ahora lo han adorado, como su fracaso catastrófico en el boxeo lo ha dejado sin lugar donde pueda sentir que existe como una persona auténtica. Su sueño de un campeonato había incluido "un barrio" y "tener un sitio" (Burgos 1984, 36). Un personaje de *De gozos y desvelos* le dice a su amante, "Me vine negra porque quiero inventar un mundo en que quepamos los dos sin tropezones" (Burgos 1987, 120). En la novela, sin embargo, el personaje conocido como Michi se queja de su "incapacidad de inventar aquí mismito... un mundo diferente" (Burgos 1984, 73).

Confrontada por una invasión de la nada como la que experimentan estos personajes, la religión tradicional no sale muy bien. Uno de los personajes opina que el pueblo debe levantarse "contra la vida y contra el inventor de la vida" (Burgos 1987, 95). Otro queda convencido de "la intervención del diablo en los designios de Dios" (Burgos 1987, 63), mientras que una señora se mete al "empeño inútil de reclamar a Dios, a gritos, el desperfecto de la creación" (Burgos 1987, 72) —tarea inútil porque la teoría de que Dios es sordo ya se ha establecido en el texto. En efecto, un narrador ha fulminado amargamente contra "este chiquero sin Dios que es el mundo" (Burgos 1987, 103). Sin referencia al Creador proclamado por la Iglesia, hay que encontrar otra base para un sentimiento de *haber sido creado* en realidad, o de existir como más que una aglomeración de sensaciones.

En *El patio de los vientos perdidos*, el lector nota un énfasis bastante fuerte en la memoria y las posibilidades que ofrece para recobrar mundos perdidos —y presumiblemente más deseables— en los cuales se poseía un agarramiento más firme en la realidad. Sin embargo, a través del texto se expresa cierta frustración en cuanto a la manera en que la memoria insiste en distorsionar el pasado, o hasta en crear un pasado que jamás existió en la experiencia de carne y hueso. Un narrador hasta lamenta el hecho de que "las palabras buscan atrapar la memoria que huye mientras perece el recuerdo y se inventa otra vez" (Burgos 1984, 7). Otro personaje llega a la conclusión que "no hay mecanismo para devolver la película" (Burgos 1987, 172). En la época platónica, la memoria sirvió para aumentar el saber al atraer la atención de la mente a lo que el alma había sabido en el reino de las Formas antes del nacimiento del individuo. El papel de la memoria era el de vencer el oscurecimiento de la verdad que tenía lugar inevitablemente cuando el alma llegó a asociarse con el mundo material. La meta era la de ponerse en un contacto cada vez más eficaz con el mundo perfecto, eterno e ideal. En contraste, los personajes de Burgos están perdidos en "este mundo empeñado en destruir la exis-

tencia" (Burgos 1984, 240), sin la más mínima seguridad de que un reino superior siquiera existe.

Las estructuras dentro de las cuales un individuo puede ponerse en contacto con el mundo inmutable se han desvanecido, y con ellas, aparentemente, toda posibilidad de establecer la identidad, el mismo *ser*. Un personaje se siente "acariciado por la nada secreta, innombrable, de la existencia" (Burgos 1984, 85). Como lo ha expresado Teobaldo Noriega, éste es "un mundo dentro del cual el individuo se comporta como víctima" (Noriega 1988, 15). Uno de los personajes más extraordinarios en esa categoría es cierto Sofro, quien aparece en "Encarnación Mancera, mi negra del alma" como víctima de sus propias teorías pervertidas en cuanto a las mujeres y el amor. Primeramente, Sofro viola a su empleada, Encarnación, quien acaba de escaparse de ser vendida por su propio padre. Para reparar la ofensa, Sofro le regala un reloj, representando, tal vez, la entrada de ella en un mundo en que el tiempo marcha inexorablemente desde un pasado irrecuperable hacia un porvenir lleno de miseria. Tan retorcido es el hombre que es capaz de quejarse ante ella con las palabras, "Dime yo qué te he hecho distinto de amarte" (Burgos 1987, 30). En efecto, el narrador ha declarado que "para Sofro el destino de las mujeres consistía en soportar a los hombres y más nada" (Burgos 1987, 27).

Encarnación se deja llevar a una relación sexual con él, pero se da cuenta de que es incapaz de amarlo. Al pasar ella cada vez más tiempo mirando el mar, Sofro experimenta un sentido creciente de futilidad; "padecía de un vacío que le ahuecaba el pecho" (Burgos 1987, 28). El narrador dice que Sofro "se encovaba en Encarnación Mancera porque había allí un refugio en el que reconocía desnudo y por única vez el desamparo del mundo. Y ahora eso se lo arrebatában. Sofro se volvió un hueco". En la próxima página, el mismo Sofro comenta, "Hoy no me encuentro" (Burgos 1987, 30-31). Desde su perspectiva, él ha "amado" a la mujer, pero el lector nota una marcada tensión entre su punto de vista y el del narrador, quien

menciona el hecho de que Sofro "emplea" a Encarnación. Su vaciedad y sentido del no ser no son el resultado de la pérdida de una mujer con quien él haya compartido el amor. Al contrario, él ha estado lo suficientemente vacío desde el principio como para llamar "amor" al uso impersonal de otro ser humano sin darse cuenta de que ella puede haber sido creada como más que un objeto para satisfacer sus deseos carnales. En lo que casi tiene el aspecto de una conclusión intertextual del cuento del chileno Guillermo Blanco, "Sólo un hombre y el mar" (1957), al final Encarnación se siente abrazada por el mar y se pierde en él, mientras que la vida de Sofro sigue careciendo de sustancia porque es incapaz de aprender cómo debe amarla.

En el mismo cuento, una prostituta comenta que está esperando que alguien traiga el amor a su vida. "Mientras, me agarro y estoy firme para que exista. Ay señor, el amor, esa pendejada en la que nadie cree" (Burgos 1987, 34). Algunos declaran, por ejemplo, que "el amor no cura la soledad" (Burgos 1987, 177), o hablan de "esta pasión solitaria que es el amor" (Burgos 1987, 95). Otros que aparecen en estas dos obras los contradicen, creyendo fervientemente que el amor puede prestar algún sentido a la vida, hasta a la vida de una víctima perenne: "Lo único que sostiene y que le hace falta a uno es el amor" (Burgos 1987, 157). Los dos verbos escogidos por el que habla, sin duda inconscientemente, son significativos. "Sostener" tiene que ver con el acto de apoyar desde abajo, y en el contexto esto presumiblemente significa que el amor es capaz de impedir un colapso hasta la nada como el experimentado por Sofro. Luego el mismo personaje emplea la expresión "le falta", que pone más énfasis en la idea de la carencia o la ausencia que la palabra "necesita". Al lector le es difícil percibir mucha confianza en tal elección de términos.

Un lugar común de la literatura hispanoamericana es la imagen de la prostituta como sustituta de una amante auténtica. Por esta razón, entre otras, varias novelas de la región tienen lugar en burdeles (*El roto* y *La casa verde* son ejemplos). El centro espacial de *El patio de los vientos perdidos* — en

contraste con el centro espiritual, que se discutirá después— es un prostíbulo cuya dueña es Germania de la Concepción Cochero. Se hace evidente muy pronto, al progresar el lector por el texto, que en la opinión común el mundo está por llegar a su fin, de manera que la casa es vista por muchos como un tipo de refugio. En medio de tales habladurías apocalípticas, Germania insiste en traer un viejo ferry a su patio, a pesar de las múltiples dificultades inherentes a la tarea, incluso la oposición de unas brujas de la vecindad que presumiblemente representan el no ser en una más de sus diversas formas. Mientras que se transporta el ferry, lo que parece ser el arca original pasa directamente a través de él, perseguido por una paloma con una rama de olivo. El episodio sugiere una combinación de dos marcos temporales, en los cuales el mundo llega a su fin y los elegidos son salvados por medio de un barco. Hay varias indicaciones en el texto que el ferry es una suerte de arca, pero se oye declarar a Beny, "Mierda si es el arca de Noé para el próximo diluvio" (Burgos 1984, 160).

Algunos se atreven a esperar que el amor artificial ofrecido en el burdel los *sostenga* en su búsqueda de la habilidad de perdurar como personas en un mundo precario. Uno de los empleados es elocuente en su descripción de las mujeres lindas que trabajan como prostitutas allí, implicando, al estilo del Renacimiento, que la belleza absoluta necesariamente inspira el amor absoluto. Ella alude, tal vez apropiadamente, al soneto de Quevedo que versa sobre la perseverancia del amor frente a una aniquilación cierta: "Las mujeres están muy buenas, uyyyy polvo en esa casa ni te digo es polvo enamorado" (Burgos 1984, 215).

El burdel llega a ser tan bien conocido que varias referencias se hacen a él en *De gozos y desvelos*, aunque parece haber sido abandonado y haber deteriorado casi completamente. Un portero le dice a Sofro, "La casa que usted miró no es más que un ferry comido por el óxido, vivienda de cangrejos, no se ha ido al suelo de milagro, quizás por la estatua del patrono que nos ampara allí en el patio inundado y frío" (Burgos 1987, 32). La gente se acuerda también de que

ha nevado allí una vez, allí en un lugar tropical. Aún más extraordinario es el hecho de que el patio permanece frío.

La casa es tratada como microcosmos, e individuos de todas clases van y vienen: Beny el boxeador arruinado, otro hombre que se ahorca, y un aristócrata cuya fe en las estructuras tradicionales de la sociedad es tan débil que él deja la casa familiar en el distrito relativamente elegante de Manga para establecerse en la casa de Germania. Un narrador la llama "la casa: en el cruce de los tiempos. Entre la ciénaga y la vía vieja del tren" (Burgos 1984, 170), lo que es decir, entre el pantano primordial que hace pensar en los orígenes de la vida y su conexión con el mundo de afuera.

El aristócrata en cuestión se llama Lácides Joaquín de Mier y Lamadrid, y las raíces de su desilusión están en la de su abuelo, un marqués que una vez tuvo audiencia con su rey. Se debe enfatizar que un rey tradicionalmente *encarna* el reino bajo su control, de modo que cualquier crisis que afecta a su persona representa una amenaza seria al territorio en general. La esterilidad de tierra y mujeres con que Edipo es confrontado resulta estar basada en la contaminación de su persona por medio de una violación involuntaria de las leyes que gobiernan la sucesión ordenada de las generaciones. Así el marqués queda completamente atónito cuando la apariencia del rey proclama su impotencia total. Se dice que el marqués "quedó sin ganas de hablar, trastornado por la mirada afligida del mandador absoluto, del supremo, del que creía que seguía vivo para que el mundo no se helara y lo oyó". Luego el discurso del rey refuerza la impresión de un mundo en declinación. Habla en voz baja; entonces, "el rumor estuvo un instante más, un amasijo de palabras ininteligibles". El otro "gritó, viva el rey carajo. No pudo aguantar las ganas sueltas de llorar. El rey. Qué pena" (Burgos 1984, 139).

El marqués ha creído que el monarca debe quedar vivo para que el mundo no se hiele. El incidente es narrado en el centro del texto, como si toda la desintegración del mundo que se hace evidente a través de la narrativa se dispersara desde allí. Como si para dar

validez a los temores del marqués, el último párrafo de la obra tratara la tormenta de nieve del patio del burdel. El lector se entera en la próxima obra de Burgos que el sitio ha permanecido frío.

En cambio, la estatua de Lácides, nieto del marqués, se considera lo único que impide la desintegración final del microcosmos. En la novela él es tratado como una suerte de santo patrón secular del burdel. Germania manda erigir la estatua en honor del amante que ella llama "el caballero de la rosa", y él insiste que una rosa fresca sea colocada cada día en la mano de la estatua.

Lo que lo ha movido a dejar su mundo supuestamente más ordenado por el tradicionalmente caótico del burdel es esencialmente la desaparición de la voz autoritaria. En *The Voice of the Masters* (1985), Roberto González Echevarría expresa su opinión que lo distintivo de la literatura hispanoamericana es su rechazo implícito de la voz autoritaria que ha dominado la vida de la región desde la Conquista. Este crítico opina que la verdadera índole de esta literatura tiene que ver con el reemplazo de esa voz por un texto escrito. Hay evidencia bien clara de que esto es lo que pasa en las obras de Burgos presentes en este estudio. En un momento, Lácides quiere hacer un viaje con Germania; "encontrarían la tumba del rey que lo atendió a su abuelo a sabiendas que el tiempo de la obediencia estaba yéndose" (Burgos 1984, 205). Desde el principio, "la niña Getmo insistía en que se debían de reventar los sentimientos y las cosas de palabras que no eran un privilegio de los políticos y de los curas" (Burgos 1984, 21).

Beny, cuya historia, según Teobaldo Noriega, está basada en la del boxeador colombiano Bernardo Caraballo (Noriega 1988, 16, nota), ha llegado a ser una celebridad internacional; hasta su derrota —a causa del entrenamiento defectuoso y no a una falta de habilidad— Beny se conoce como "Campeón". Pero en su mundo apocalíptico no hay reyes que encarnen el cosmos; esa tarea pertenece a las figuras deportivas con quienes los fanáticos suelen identificarse. Desde el punto de vista de éstos, Beny los ha defraudado, y se vuelven tan hostiles que la policía

finalmente tiene que protegerlo contra ellos. Para un boxeador que se ha hecho famoso venciendo adversarios por su proeza física, esta situación es doblemente irónica.

Para él y para Lácides, siendo éste de una clase socioeconómica muy distinta, el problema es aquél de la pérdida de fe en el sistema dentro del cual alguien se supone capaz de lograr una identidad personal. En la sociedad de ellos ya no hay voz autoritaria, ni siquiera una procedente de la Iglesia. Un tema que emerge claramente en estos dos textos es que la religión tradicional se acepta solamente por fragmentos, si es que se acepta. Es difícil imaginarse un rechazo más decisivo de la sociedad medieval en que el marco creado por la voz autoritaria era tan fuerte que la mayoría de la gente sabía desde la niñez cuál oficio seguiría y dónde y cómo viviría su vida, muchas veces sin viajar veinte kilómetros del lugar de su nacimiento. Ahora la vida debe improvisarse, y el santo patrón del burdel que representa el amor improvisado es el individuo que se ha dado cuenta más claramente de las implicaciones de la pérdida de la voz de la autoridad.

Hay una escena en *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes en la que "El Señor", a quien es necesario proteger con mucho cuidado de la herida más leve mientras que caza para que no se muera sangrándose, se da cuenta de que la caza se ha puesto en movimiento sin que él lo mande. El pueblo ya empieza a actuar por su propia voluntad. El Señor cree firmemente, sin embargo, que nada es real hasta que se consigne en un texto escrito. Por eso, sólo llega al conocimiento de que todo se ha perdido cuando la historia del Nuevo Mundo es escrita. En efecto, *Terra nostra* se concibe como el vencimiento de la voz autoritaria por medio del texto escrito.

Algunos de los narradores y personajes de Burgos se interesan profundamente en la posibilidad de hacerse parte de un texto escrito, hasta cuando se sienten dudosos en cuanto a su eficacia. La novela contiene una sección breve firmada "Cantor", lo que representa un juego ingenioso de la multiplicidad de voces. "Cantor" no sólo es uno de los apellidos del autor, sino que alude

a los cantantes tradicionales cuyas historias tejieron la fábrica de una realidad más elevada para los que los escuchaban, y hasta a los cantores hebreos que hacen vivir el texto del Torah. Esto es especialmente apropiado aquí, porque la sección empieza, "Insistimos en aparecer en una historia que no reconocemos", y sigue con la historia del esfuerzo de los amigos de Beny para consolarlo. Siguen llamándolo "el mejor", puesto que creen que "a punta de verbo se arregla el mundo" (Burgos 1984, 67).

El próximo segmento, también firmado "Cantor", empieza, "Buscarte remember

inventar un espacio en el cual es recuperable el afecto y reconocible cada uno de los sitios que ya no existen." El espacio inventado aparece, significativamente, en el texto, donde los cambios obrados por el tiempo pueden ser puestos al revés. De manera apropiada, el espacio aparece entre las palabras "remember" e "inventar", porque una de las frustraciones más terribles de estos narradores tiene que ver con la manera en que la memoria contamina el pasado auténtico al inventar cosas que jamás existieron. El espacio donde puede existir una persona, entonces, está en el texto entre la memoria y la invención. Un narrador se queja, "Me inhibo al considerar que las palabras que la retórica son la sustitución de algo inmodificable" (Burgos 1984, 237-38). El peligro existe en "la trampa de revivir la vida como no fue que es la literatura" (Burgos 1984, 238). Aparentemente el texto no puede constituir la *re-construcción* de algo; al contrario, el texto es su propia *construcción* y crea su propia realidad. El narrador sigue:

remember de qué sirve si al principio era el verbo y tanta literatura que no adivina nada renunciar a la invención de la vida... pero no son las infidelidades de las palabras la mentira de la expresión hoy... estoy aquí escribo... y... me despierto al lado de la mujer que amarra la ternura con los resortes de la mecánica ondulatoria de De Broglie... remember a mí que escribo al que te inventa y no conoce de qué materias... y hoy escribo para que existas (Burgos 1984, 69-70).

Las ondas de De Broglie tienen que ver con la estructura interna del átomo, lo que es decir, con la materia en su nivel más fundamental. La referencia aquí es humorística, porque son los movimientos sexuales de la compañera del narrador los que le han recordado las ondas de De Broglie. Tales movimientos se asocian tradicionalmente con el acto sexual que crea una nueva generación, pero aquí no hay nada de eso. El narrador se encuentra en más o menos el mismo estado anímico que el de Cabrera Infante en la conclusión de *La Habana para un infante difunto*, quien escribe, "Aquí entramos", y obviamente abandona el esfuerzo para definirse a través de su comportamiento donjuanesco, produciendo en su lugar un texto escrito en el que sigue viviendo. Algunos de los personajes de Burgos persiguen a su conclusión amarga las posibilidades que ellos creen latentes en las muchas formas del amor, pero otros se rinden ante una búsqueda basada en la escritura. Teobaldo Noriega describe la novela como "un elaborado discurso empeñado estéticamente en devolver su valor original a la palabra" (Noriega 1988, 1).

La base de la creencia de tales personajes puede ser la teoría de que "las cosas que existían desde siempre estrenaban nombre" (Burgos 1984, 134). La posesión de un nombre significa que uno forma parte del *Texto* en el sentido más amplio de la palabra, una parte de la realidad. Así es que un narrador declara que él y sus compañeros "insistimos en aparecer en una historia" (Burgos 1984, 67). El caso del entierro de Lácides es aún más instructivo en este sentido; el narrador lo denomina "un rito estéril que me devuelve al ejercicio de escribir para llamarte exorcismo que funde el olvido construye una memoria" (Burgos 1984, 237). Una de las prostitutas comenta, "Me quedo acostada en la cama con el ojo en ninguna parte y trato de entender cuál de las historias que oigo es la mía" (Burgos 1984, 18).

Hasta el semi-letrado Beny se enreda en el entusiasmo de la escritura. Después de su derrota, él se dedica fielmente a un diario que, en un estilo algo alucinatorio, a veces aparece en el texto de la novela. En un momento Beny escribe,

Recor darte darte recordarte Beny
Re irme irme reírme de mí (Burgos
1984, 18).

El experimenta alguna dificultad al tratar de armar la palabra "recordarte", como si el presente fuera una pesadilla tan fea que cualquier memoria de sus glorias pasadas estuviera fragmentada más allá de la esperanza. Además, la repetición de "darte" implica que Beny está haciendo un esfuerzo para recobrar su identidad desde el pasado. Habiendo fracasado en esto, escribe dos veces la expresión "irme", desdoblado aún más el sentido de recesión al precederla por el prefijo "re". Después de armados, los fragmentos no son mejores, porque ya está tan enajenado de su pasado que no puede más que reírse de sí mismo. En varias ocasiones, indica que se viste a menudo de payaso.

La esperanza de que la escritura pueda establecer el ser personal de uno se expresa así: "Será que alguien es capaz de regalar un poder que nos aleja o nos acerca con sólo decir las palabras" (Burgos 1984, 205). Un personaje reflexiona, "Nos habían escrito mal escrito pero seguíamos" (Burgos 1987, 238-39). Sin embargo, existen dudas en cuanto a la eficacia de una manera tan carente de sustancia como medio de establecer la existencia. Otro personaje se burla del hecho que es "como si el mundo existiera más y fuera más si lo nombro" (Burgos 1987, 159). En el último análisis, puede ser verdad que "las palabras sólo sirven a quien las pronuncia" (Burgos 1987, 140), pero hay que probar cualquier cosa que ofrezca la posibilidad de un refugio de la amenaza de la nada.

Noriega, escribiendo de *El patio de los vientos perdidos*, comenta,

Lo hiperbólico o exagerado del discurso queda señalado por la escritura misma que, al romper la ilusión de linealidad, subvierte el orden establecido poniendo al lector en contacto con una experiencia límite donde el espacio que verdaderamente importa es el de la página, y el tiempo que se impone es el de la lectura a

través de la cual emisor y receptor coinciden y colaboran en la construcción de un mito (Noriega 1988, 14).

Con seguridad parece que este hecho está ocurriéndoles por lo menos a algunos de los personajes de Burgos, que el espacio que importa finalmente no es el del ring del boxeo, el patio o un barrio sin crimen, sino el espacio que crean para sí dentro del texto que ellos mismos están componiendo.

Tanto Roland Barthes como Jacques Derrida han declarado que no hay nada fuera de los textos, y muchos personajes literarios contemporáneos parecen estar conscientes del hecho que a fin de cuentas no son más que unos cuantos significantes en un juego libre sobre la página. Un ejemplo temprano de un personaje obsesionado con el deseo de establecerse en el texto, porque le falta la fe en sí mismo como signifiante, es el Bustrófedon de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, de quien se dice que "quiso ser el lenguaje" (1967, 318). Se hace evidente que ha tenido éxito en su búsqueda si el lector acepta que el texto que posee constituye la resurrección de Bustrófedon, de manera que éste es el texto.

Un autor que, según los indicios de la bibliografía ofrecida con su obra crítica sobre Cervantes, ha absorbido numerosos textos de la teoría literaria contemporánea, es Carlos Fuentes. No sólo es héroe triple que ofrece en *Terra nostra* un fenómeno patentemente textual, sino que su creación subsiguiente, Cristóbal Nonato, declara abiertamente, en el centro del texto que él está en el proceso de narrar, "Esto me dicen, en primer lugar, mis genes: eres lenguaje" (1987, 412).

Si los personajes de la ficción en realidad no son más que significantes en un juego libre sobre la página, es natural que estén bastante conscientes del texto en que aparecen. Este fenómeno no se percibe tanto en los cuentos de *De gozos y desvelos*, pero por lo menos algunos de los narradores de la novela de Burgos se refieren a menudo al texto en términos de una obra en progreso. Tal vez más importante es el hecho de que, si la obra está en el proceso de ser ensamblada por personajes que no son más que

significantes dentro de él, nos acercamos a algo semejante a la "Gran Escritura Mítica" de Roland Barthes, escritura que da la impresión de haberse generado a sí misma. En esto verdaderamente presenciamos la desaparición del sujeto o la muerte del autor. Floyd Merrell comenta, "Jacob Bronowski nos dice que, como la lógica, la ciencia y la matemática, 'la literatura está compuesta esencialmente de la autorreferencialidad'" (Merrell 1985, 71; traducción mía).

La matemática ha llegado a estar agudamente consciente de su autorreferencialidad con la obra de Kurt Godel, cuyo famoso teorema declara que no se puede probar que un sistema formal teniendo que ver con los números racionales sea formalmente congruente dentro del mismo sistema (Bullock and Stallybrass 1977, 267). Este enigma de "ningún lugar en donde poner los pies" ha estado emergiendo en muchos campos de investigación. En la física desde la negación por parte de Einstein de la simultaneidad absoluta, el enigma ha asumido la forma de la reducción del tiempo a una serie de puntos infinitesimos —significando puntos carentes de extensión. En cuanto a esto, Floyd Merrell dice,

Con el concepto de Peirce del continuo tenemos un juego sin tiempo de posibilidades infinitas sin concretizaciones. Desde cualquier marco de referencia podemos poseer un juego particular de concretizaciones, y con el paso del tiempo, potencialmente un juego infinito de marcos, y de concretizaciones. Además, durante, para decirlo así, un "guiño de ojo" mediario, se puede ver un nuevo marco y un nuevo juego de concretizaciones, pero ninguna cosa, ninguna concretización, puede ser, en el continuo. Ninguna conciencia finita de alguna-cosa puede designarlo al continuo como su domicilio (Merrell 1985, 93; traducción mía),

lo que es decir que no se puede postular una presencia en ningún punto dado del espacio-tiempo.

La física por poco negó el mismo concepto del espacio también, cuando el Teorema

de Bell en cuanto a la no-localidad de los fenómenos pareció haber sido probado. El derecho de postular la realidad del espacio sólo volvió con la hipótesis reciente de que a fin de cuentas algunas entidades pueden superar la velocidad de la luz.

El significado de todo esto es que hay poco apoyo para el mismo concepto de la *presencia* de parte de un ser, por lo menos aparte del texto. Merrell llama la *différance* de Derrida "el juego de presencia y ausencia" (Merrell 1985, 88; traducción mía), queriendo decir que el observador sí puede percibir un fenómeno y juzgarlo presente, pero puesto que ese fenómeno nunca se percibe *in-mediatamente*, éste también tiene que juzgarse ausente. Tomando la definición de Merrell junto con el hecho de que estas dos obras de Burgos también incluyen un juego de presencia y ausencia, las obras participan de una manera especial en la naturaleza de la *différance*. Si es así, puede ser que todos los episodios contados en cuanto a la ausencia de un amado —de uno que ha sido matado, se ha suicidado, o se ha escondido en un buque bananero con rumbo a Nueva York— solamente son una metáfora por la huida del significado desde el significante. Una amada abandonada se queja, "Se aleja la presencia tuya y no la puedo agarrar" (Burgos 1987, 123). Otro personaje hasta lamenta "el descubrimiento de que los seres humanos nacen para disgregarse" (Burgos 1987, 105).

La noción de los acontecimientos narrados como metáfora en este caso está apoyada por el hecho que unos de los personajes de Burgos parecen contentos de aparecer en el texto solamente como texto. Luego todas las imágenes teniendo que ver con el fin del mundo deben servir de metáfora por la dificultad de mantener *cualquier* tipo de ser. Quiero decir por esto que la presencia continuada del mismo cosmos se ha hecho altamente dudosa. La voz autoritaria ha perdido su timbre y ya no puede declarar que "esto es *aquello*", puesto que todas tales conexiones son tenues en el mejor de los casos.

Lo único que queda, entonces, es el derecho de crear en el proceso del *juego* sobre

la página, y dentro de ese proceso el otro sentido de *différance* se da a conocer —que puesto que ha huido el significado, el sentido, si lo hay, está disperso. Lo único que se puede hacer es meterse en el libre juego de significantes, lo cual es, en su misma naturaleza, un juego de presencia y ausencia. Una de las mujeres abandonadas de la ficción de Burgos emite torrentes de lenguaje barroco, lo que asume la apariencia de un esfuerzo para sustituir palabras por su amante ausente. El fenómeno es reminiscente del concepto hebreo del *Tzimtzum*, en que Dios se hace ausente, pero solamente para que una creación tenga lugar por medio de la palabra en el espacio abandonado por él.

La Cartagena que aparece en *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez está llena de desilusión, sufrimiento y pérdida, pero a fin de cuentas la fuerza de un amor persistente que es auténtico sin posibilidad de negación le gana algo para el amante. La Cartagena de Burgos en contraste, es un mundo en plena desintegración, llena de pobreza desesperada, muerte súbita, y la desaparición igualmente súbita del objeto del amor de uno. El amor puede ser el anhelo de reunión de lo separado, pero en la ficción de Burgos el amor pocas veces logra poner fin a esa separación. Además, si un amor eficaz se ve como un medio de la auto-realización en el sentido más amplio, la búsqueda de él es especialmente difícil en sus obras. Es suficientemente difícil establecer la propia presencia sin tener que soportar la ausencia del amado. En última instancia, lo único que estos personajes poseen es la palabra, y al crear un texto con ella, ellos logran también una suerte de auto-creación: "Si uno se obstina por los empujones de la soledad y el miedo a la incompreensión se topa con las palabras que son el sentir" (Burgos 1987, 159).

Referencias

- Blanco, Guillermo, 1957, *Sólo un hombre y el mar*, Santiago, Chile.
 Bullock, Alan and Oliver Stallybrass, 1977, "Gödel's Theorem", en *The Harper Dictionary of Modern*

Thought, Nueva York: Harper and Row, Publishers.
Burgos Cantor, Roberto, 1987, *De gozos y desvelos*,
Bogotá, Planeta Colombiana Editorial.

—, 1984, *El patio de los vientos perdidos*, Bogotá,
Planeta Colombiana Editorial.

Cabrera Infante, Guillermo, 1967, *Tres tristes tigres*,
Barcelona, Editorial Seix Barral.

—, 1979, *La Habana para un infante difunto*, Barce-
lona, Editorial Seix Barral.

Fuentes, Carlos, 1987, *Cristóbal Nonato*, México,
Fondo de Cultura Económica.

—, 1975, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz.

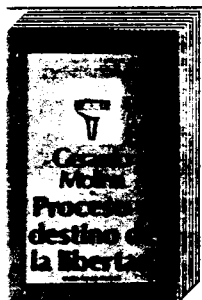
García Márquez, Gabriel, 1985, *El amor en los tiempos
del cólera*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra Ltda.

González Echevarría, Roberto, 1985, *The Voice of the
Masters: Writing and Authority in Modern Latin
American Literature*, Austin, University of Texas
Press.

Merrell, Floyd, 1985, *Deconstruction Reframed*, West
Lafayette, Indiana, Purdue University Press.

Noriega, Teobaldo A., 1988, *Polifonía neobarroca en
El patio de los vientos perdidos*, manuscrito inédito.

PENSAMIENTO
POLÍTICO



GERARDO MOLINA
Proceso y destino
de la libertad.

HISTORIA



JAIME JARAMILLO
URIBE
Ensayos de historia
social. 2 tomos.

HISTORIA
ECONÓMICA



ALBERTO MAYOR
MORA
Ética, Trabajo y
Productividad
en Antioquia.

ARTES

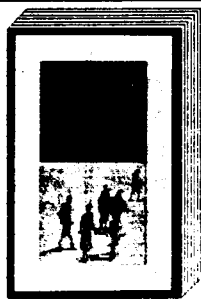


DAMIÁN BAYÓN
La transición a la
modernidad.

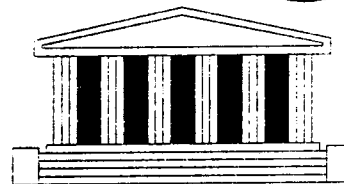
SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA



HERNÁN JARAMI-
LLO OCAMPO
Momentos estelares
de la política
colombiana.



SALOMÓN
KALMANOVITZ
La encrucijada de
la sinrazón.



NOVEDADES CIENCIAS SOCIALES

tm TERCER
MUNDO
EDITORES
Calle 59 N. 6-46

Tels: 217 67 56 249 98 24 Bogotá-Colombia

M&S

12159 S.W. 132 Court 2nd. floor
Tel.: (305) 2528454
Miami, Florida 33186 U.S.A.