



**DE GOZOS Y DESVELOS: LA IMPOSIBILIDAD DE VIVIR EL PRESENTE O  
EL CRONOTOPO DEL PASADO ACTIVO.**

Requisito para optar a grado de Magister en Literatura

**MAESTRIA EN LITERATURA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
2013**

**YURIBIA ANDREA CARO  
DIRECTOR DEL TRABAJO: CRISTO RAFAEL FIGUEROA**

Yo, Yuribia Andrea del Pilar Caro, declaro que este trabajo, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución.

---

Yuribia Andrea del Pilar Caro

Febrero /2013



# PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

## CONCEPTO DE TRABAJO DE GRADO MAESTRIA EN LITERATURA

Fecha:

Nombre del estudiante:

Título del trabajo de grado:

Concepto: aprobado ( ), no aprobado ( )

### Valoración del trabajo

- Claridad en el objeto de investigación y pertinencia en el campo de los Estudios Culturales:
- Pertinencia y manejo del aparato teórico. Calidad del proceso argumentativo:
- Consulta y manejo de fuentes. Claridad en el acercamiento metodológico:
- Calidad del análisis de la información y presentación de resultados.

---

Firma



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

**Formato de evaluación del trabajo de grado (Director)**  
**Maestría en Estudios Culturales**

Fecha:

Nombre del estudiante:

Título del trabajo de grado:

Calificación del director:

Observaciones:

---

Firma del director



# PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

## Acta de Sustentación Maestría en Literatura

Hoy (\_\_\_\_), siendo las (\_\_\_\_), se reunieron los (as) profesores (as) \_\_\_\_\_, quien hizo las veces de Presidente del jurado para asistir a la sustentación del trabajo: *De Gozos y Desvelos: la imposibilidad de vivir el presente o el cronotopo del pasado activo*, del alumna Yuribia Andrea Caro, perteneciente al programa de Maestría en Literatura y quien tuvo por Director (a) al profesor Cristo Rfael Figueroa

El Presidente del Jurado concedió la palabra al estudiante, quien expuso su trabajo teniendo como parámetros los conceptos de los Jurados, acto seguido, ellos tomaron la palabra para formular interrogantes en torno a la investigación y su presentación. De nuevo el estudiante hizo uso de la palabra para dar respuesta a las inquietudes de los Jurados Lectores. Cerró la etapa de sustentación pública el Director de la investigación, quien hizo un balance del trabajo de grado y su presentación. En deliberación privada el Director y los Jurados acordaron la calificación final en presencia del presidente del Jurado:

Letras

Números

El estudiante debe entregar dos copias en CD (disco compacto) de su trabajo para efectos de paz y salvo.

Siendo las (hora), se dio por terminada la sesión.

Firmas

Presidente de la defensa

Director del trabajo

Jurado Lector

Jurado Lector

Nota: Original de este documento para la dirección de la Maestría.  Copia carpeta del estudiante (requisito para paz y salvo de Secretaría).

## CONTENIDO

	Página
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>(8)</b>
 <b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1. RUTAS A SEGUIR EN BURGOS: BOURDIEU Y BAJTIN.....</b>	<b>(16)</b>
1.1.Un primer camino hacia Burgos: Definición de Campo, Toma de posición y Habitus según Bourdieu.....	(17)
1.2 Segunda ruta hacia la obra de Burgos: definición de “cronotopo” y su importancia.....	(24)
 <b>2. EN CUANTO EL CUENTO O LOS CUENTOS EN BURGOS.....</b>	<b>(27)</b>
2.1. Cuentos y más cuentos: Características del cuento latinoamericano. ....	(28)
2.2. De la temporalidad y otros aspectos: El pasado activo. ....	(34)
2.3 Burgos y sus cuentos: Las características del los cuentos en Burgos. ....	(38)
 <b>CAPÍTULO II.....</b>	
<b>1. LOS ALREDEDORES DE BURGOS.....</b>	<b>(40)</b>
1.1. El cuento colombiano e fin de siglo. ....	(40)
1.2. Burgos en el fin de siglo: Rasgos que comparte y que lo diferencian. ....	(46)
 <b>2. CARTAGENA Y LA IMPOSIBILIDAD DE SUS ESPACIOS.....</b>	<b>(52)</b>
2.1. La historia de la historia. Cartagena y sus procesos de modernización. ....	(55)

2.2. La Cartagena y los espacios en *De Gozos y Desvelos*.  
.....(63)

**CAPÍTULO III.....(68)**

**1. DE GOZOS Y DESVELOS (1987): EL ANÁLISIS DE CUENTOS  
QUE NO SON CUENTOS.....(68)**

1.1. Hacia una toma de posición: Las elecciones y sus consecuencias.  
.....(69)

1.2. Hacia una toma de posición: Las elecciones y sus consecuencias.  
.....(74)

1.3. Rutas que no son rutas: El lenguaje como expresión de la nueva  
ruta. ....(84)

**CONCLUSIONES.....(90)**

**BIBLIOGRAFIA.....(99)**

## Introducción

"El lenguaje busca nuevas estructuras verbales que ponen en escena la palabra y focalizan distintos matices de la cultura, aprovechando connotaciones del lenguaje erudito o el coloquial, con una nueva oralidad que se impone a través de una escritura que identifica el cómo escribir desde un presente que retoma el pasado..."

(Giraldo, 2006: 213)

El cuento debería ser el género literario más importante en Colombia por sus mayores posibilidades entre los lectores, es decir se cree que es breve y sus temáticas inagotables y exuberantes. Los temas abundan y los buenos cuentistas también. Al revisar diferentes estudios sobre el cuento colombiano me he podido dar cuenta que las últimas décadas del siglo XX, las del setenta al noventa son especialmente fructíferas en la literatura de nuestro país y particularmente en el campo del cuento colombiano. En este contexto, Roberto Burgos Cantor ha sido un nombre que ha sido integrado y mencionado en la mayoría de estudios y antologías sobre en el cuento colombiano, Obras como *Cuento Colombiano: un género renovado* (2002), *El cuento colombiano de sus orígenes a nuestros días*. (2005). Dichas obras, entre otras, se han encargado resumir el panorama del cuento colombiano; sin embargo estas antologías sólo o meramente lo nombran.

Estudiar el cuento colombiano, y la literatura de cualquier país y en cualquier momento histórico, significa para el investigador recorrer un camino bastante interesante y abrumador por su contenido; es decir, debe dejarse llevar por la riqueza, abundancia e importancia de la narrativa que encierra cada una de las obras que representan de una manera u otra las diferentes culturas y los diferentes periodos representados allí.

En nuestro caso específico, el cuento colombiano aporta y cumple con el papel de ser, o al menos representar, una de las tantas facetas y vistas que puede tener la “realidad” de nuestro país; claro está que al estudiar este género en Colombia debemos tener en cuenta qué significa y qué se vive en nuestro país, un país multicultural con diversas clases sociales, diversidad de lenguas, acentos y formas de expresarse; es decir la diversidad es latente en todas las esferas y aspectos de la realidad colombiana. El mundo literario es una de las formas en las que es posible seguir el desarrollo de nuestra cultura y de nuestra historia.

Es por esto que al dejarnos llevar por la lectura de un cuento, una novela o una poesía estamos frente a un océano de mareas, un constante devenir hacia el pasado, el pasado de un país, de una ciudad, del individuo y de la sociedad misma. Es un interesante viaje en el tiempo que permite la aproximación a los orígenes y a las diversas facetas de nuestra actualidad. El género en sí mismo:

“... es tan antiguo como el hombre mismo; es por ello que en nuestros cuentos podemos encontrar las líneas subterráneas del mundo mítico en el que se originaron culturas indígenas, su historia y sus contextos, comprender las relaciones entre los imaginarios

primitivos y los conflictos contemporáneos o modernos, percibir que a lo largo del tiempo se han dado varias modalidades de violencia, confirmar la necesidad de tomar conciencia de la nación o del desastre, reconocer la formación de las ciudades...” (Giraldo, 2002).

En esta perspectiva es que he decidido estudiar la obra *De Gozos y Desvelos* (1987) del autor cartagenero Roberto Burgos Cantor, ya que me han interesado sus técnicas narrativas y lo que de ellas se desprende. No sólo a nivel estético, sino también a nivel personal. Considero que la obra ha pasado casi desapercibido en el ámbito de la crítica literaria y especialmente en la crítica literaria sobre cuento colombiano, la cual considera a este autor como uno digno de ser incluido en las diferentes antologías de cuento colombiano, pero no digno de un estudio serio y crítico, que sobrepase los límites de la importancia del concepto de “ciudad”, y que se ocupe de su aporte ético-estético.

Sobre los estudios encontrados y estudiados hasta el momento, que se encargan de la obra de Roberto Burgos Cantor, cabe anotar acá que en todos se estudian o se mencionan como mínimo dos obras, pero también cabe mencionar que no existe un estudio centrado sólo en la obra *De Gozos y Desvelos* (1987). Se pretende demostrar que si bien ninguno de los estudios encontrados se encargan del aspecto particular que para esta investigación se ha decidido, la presencia de un “cronotopo” particular en *De Gozos y Desvelos* (1987), estos sí nos ayudan a ubicar al autor en una época concreta y de caracterizar su obra debido a esa época. Burgos ha sido un escritor de novelas y cuentos: *El patio de los vientos perdidos* (1984), *El vuelo de la paloma* (1992), *Pavana del ángel* (1995), *La Ceiba de la memoria* (2007). Algunas de sus colecciones de cuento de su autoría son: *De gozos y desvelos* (1987), *Quiero es cantar* (1998), *Juegos*

de niños (1999), Una siempre es la misma (2009) y Lo Amador (1981). Entre los estudios que se encargan de valorar la obra de Burgos están los ensayos incluidos en el libro *Memoria sin Guardianes* (2009), allí el capítulo III: Valoración crítica; encontramos ensayos que se encargan de hacer un recorrido por diferentes aspectos de la obra de Burgos. Esta obra y los diferentes artículos escritos sobre su obra también ha confirmando mi intuición principal sobre el autor, que su obra *De gozos y Desvelos* (1987), ha pasado un poco desapercibida por la crítica y que es necesario un estudio como este, en el que se resalte y se ubique esta obra y su aporte estético y estilístico dentro del mundo narrativo de Burgos Cantor.

Entre los estudios más importantes sobre la obra de Burgos encontramos *Memoria sin Guardianes: Roberto Burgos Cantor* (2009), en que se hace no sólo una recopilación de algunos artículos escritos por el propio Burgos, sino que además presenta varios ensayos críticos que aportan y dan una visión amplia de la obra del autor, obviamente entre las obras estudiadas se encuentra *De Gozos y Desvelos*. Así esta obra será punto de referencia a la hora de hacer el análisis acá propuesto.

Tuve la oportunidad de conocer la obra de Burgos a través de su obra *De Gozos y Desvelos* (1987), la cual me interesó gracias a la riqueza de su narrativa y desde ese entonces lo que más me ha interesado de él es el manejo y el uso del papel de la memoria en sus relatos, la forma de narrar, las voces y su interesante manejo del lenguaje. Todos estos componentes de su obra me hacen creer que Roberto Burgos Cantor demuestra con su narrativa que el cuento colombiano de esta época, al igual que en otros tiempos como los del setenta y el noventa, encuentra una forma innovadora de redescubrir el hombre y sus diferentes formas de sentir y de sentirse; un hombre marcado por un pasado (distorsionado) que inevitablemente hará parte de su presente. En tal medida, lo que me lleva a querer estudiar este autor no es sólo el gusto que me

produce su lectura, sino lo que es más valioso, descubrir que detrás de ese gusto se encierra un valor estético aún no estudiado.

De esta manera la crítica que se ha encargado de estudiar el desarrollo del cuento colombiano y en especial la que se ha encargado de estudiar la obra de Roberto Burgos Cantor ha sido responsable de dos hechos que recaen sobre la obra del autor: el primero, es que si bien el autor es digno de ser incluido en una antología, en dichas antologías no se le dedica especial atención a las características particulares que presenta su obra; el segundo, está relacionado con aquellos estudios que aun prestando atención a esas características particulares lo han hecho teniendo como eje temático la construcción, causas y consecuencias del concepto de “ciudad”, la ciudad de Cartagena o alguna ciudad situada en el Caribe Colombiano allí reflejado y por supuesto los efectos que esto tiene directamente en la obra. Por otra parte, se han hecho estudios sobre algunas de las técnicas narrativas utilizadas por el autor en varias de sus obras. Por lo tanto hay un aspecto que la crítica no ha estudiado: la relación “espacio-tiempo” y sus efectos en la obra.

La obra de Roberto Burgos Cantor *De Gozos y Desvelos* publicada en el año de 1987 es un libro de cuentos integrado por cuatro relatos; en esta obra el concepto y el propósito ético- estético de “cronotopo”, es decir la relación espacio-tiempo, adquiere un significado particular en el que se presenta una imposibilidad del sujeto de vivir el presente, su presente, su “realidad”. A partir de este elemento estético ¿cuál sería la evaluación del autor sobre un momento histórico determinado para el sujeto colombiano.?

Creemos que en esta obra Roberto Burgos Cantos elabora una nueva concepción del momento histórico y del sujeto que se desarrolla durante esta época, esta concepción

se encuentra enunciada en la forma en la que el autor concibe la obra y sus personajes, en otras palabras en la obra y en la constitución tanto del relato como de los personajes lo que se percibe es una la imposibilidad de vivir el presente, esta nueva concepción se desarrolla a través de la presencia del “cronotopo del pasado activo” el cual afecta directamente la forma de la obra.

Por lo tanto el objetivo principal de este proyecto será determinar cuál es la evaluación que hace Roberto Burgos Cantor a través de su obra *De Gozos y Desvelos* (1987) tanto del momento histórico en el que surge su obra; como del sujeto que se encuentra inmerso en ese contexto y que será el protagonista de sus cuentos. Otros objetivos específicos serán: primero, ubicar el contexto histórico, social y cultural del autor durante el que la obra salió a la luz, es decir, es importante determinar en qué medida el contexto del autor, sus vivencias propias, influyen en él y por lo tanto en su obra, reflejando un sujeto que no puede asumir su presente. Segundo, reconstruir la concepción de “cuento” que se refleja en los cuentos de Burgos Cantor, desde presupuestos teóricos y desde su ubicación. Tercero, establecer cuál es la particularidad del “cronotopo” en la obra.

Para cumplir con nuestros objetivos y como toda ciencia, arte o técnica, la literatura maneja una serie de términos particulares a los cuales les da significado especial. Para leer a cabalidad una obra literaria se requiere analizarla, lo cual significa penetrar en su universo y desglosarla cuidadosamente a fin de reconocer los diversos aspectos que la conforman. Al finalizar el estudio profundo de la obra, en este caso *De Gozos y Desvelos* (1987), conoceremos cuáles fueron los recursos usados, cuáles eran sus influencias y los recursos narrativos que utilizó para la elaboración estructural del universo interno literario. En este momento como lectores podremos interpretar el anhelo del artista por decirnos algo acerca de su momento y del sujeto que allí se

desarrolló; a la vez observaremos cómo consiguió plasmar a través del arte verbal su objetivo; por lo tanto el método que se aplicará en el desarrollo de este proyecto será un método analítico-interpretativo, ya que se hace un análisis del material verbal, de la obra de interés en concreto, y por último se realiza una interpretación de dicho análisis.

El trabajo está dividido en cuatro secciones principales. En el primer capítulo, titulado “Rutas a seguir en Burgos: Bourdieu y Bajtin.”, se presentan los principales elementos teóricos a partir de los cuales es posible adentrarnos en la obra y analizar su estructura interna. Así se discutirán conceptos trabajados por Bourdieu, conceptos como: campo, toma de posición y habitus. A partir de estos elementos es que se podrá formular en capítulos posteriores en qué consiste el aporte de la obra de Burgos para su momento literario e histórico. Por otra parte se presentará en detalle el concepto de “cronotopo”, concepto trabajado por Bajtin para hablar de las relaciones temporo-espaciales en los diferentes géneros narrativos, y dado que lo que se pretende es postular un nuevo tipo de cronotopo en la obra de Burgos se debe dejar claridad en la definición del concepto. Por otra parte en este capítulo también se presentan elementos de la teoría del cuento, es decir se discuten obras y conceptos trabajados por Piglia, Cortázar, Lancelotti, Bosch y Figueroa; esto con el fin de llegar a definir en qué consiste el rasgo diferenciador de la obra de Burgos.

En el segundo capítulo, titulado “Los alrededores de Burgos”, se presentan los elementos del campo literario colombiano de fin de siglo, de esta manera es posible ubicar la obra de Burgos y al propio autor, acá se hace referencia a aquello que Burgos compartía con sus contemporáneos y a aquello que lo diferenciaba de ellos. Por otro lado, se ubica la obra y a su autor dentro del espacio histórico que atravesó la ciudad de Cartagena, lugar en el que ocurren las narraciones que componen la obra, y lugar de

nacimiento del autor; con esto se pretende observar qué tanto de Cartagena y de su momento histórico el autor está narrando; al mismo tiempo se observa hasta qué medida el autor propone una nueva forma de mirar esa realidad, en la que el sujeto de fin de siglo se hallaba inmerso.

El tercer capítulo, titulado “*De Gozos y Desvelos* (1987): Análisis de cuentos que no son cuentos.”, es en el que se contrasta lo que sucede en la obra con todos los elementos relacionados por los capítulos I y II; es decir, es en este capítulo que se realiza la evaluación estética de la obra, allí nos permitimos comparar, mostrar e inferir las respuestas a los objetivos planteados desde el principio del proyecto. Por último, se presentan las conclusiones, en las que nos permitimos mencionar los principales hallazgos encontrados en este trabajo investigativo, más específicamente sobre la obra de Burgos Cantor *De Gozos y Desvelos* (1987).

## Capítulo I

### 1. Rutas a seguir en Burgos: Bourdieu y Bajtin

“...Lo que más le parece es que ella se volvió dolor,  
un dolor vivo que palpita y quiere no respirar,  
no recordar, ser silla, ser mesa, ser Don Ángel, ser nada.”

(Burgos, 1987:108)

En su obra *De Gozos y Desvelos* (1987), Roberto Burgos Cantor nos lleva por cuatro “relatos” que mezclan diferentes personajes, lugares y tiempos; a lo largo de la lectura sobresale el uso del lenguaje utilizado por el autor para la creación de distintas atmosferas, diferentes protagonistas y sus características; de igual manera, sobresale la forma en que se hilan los hechos que constituyen el relato. Teniendo como trasfondo ambientes íntimos y a la vez universales, y como principal herramienta de narración la memoria, lo que más nos interesa en la presente investigación es el manejo y la relación entre tiempo y espacio. La propuesta de esta tesis es que a partir de esta relación todos los hechos son narrados; y aún más interesante, es el papel que juega la memoria y las diferentes caras que adquiere en medio del juego narrativo; por momentos cumple el papel de ruptura o el de discontinuidad, es decir es una memoria que salta, que juega

con el tiempo y con los supuestos espacios establecidos por él, es una memoria en la que los recuerdos surgen, y es gracias a ellos que se van tejiendo identidades.

Con lo anteriormente dicho no se pretende más que dejar en claro los aspectos a tener en cuenta para el presente estudio: la relación espacio tiempo que se maneja en la obra a través de la memoria, la construcción de los personajes y el lenguaje utilizado como respuesta a ese enlace; pero más allá de inquietarnos por estos aspectos de forma es el análisis del trasfondo creado por estas relaciones el objetivo final: es decir, llegar a saber el por qué, el origen y por qué no, las consecuencias de las formas de narración evidenciadas durante la obra, y concluir que dichas formas surgen como respuesta a una percepción de la realidad que el autor desea comunicar harán parte también de nuestro análisis. Es así, que deberemos entender o por lo menos manejar los factores que intervienen en esta producción; dicho de otra manera, tal y como se plantea en la pregunta de investigación ¿cuál es la evaluación que hace Roberto Burgos del momento histórico y del sujeto colombiano cuando creó su obra de *Gozos y Desvelos* (1987)?.

### **1.1. Un primer camino hacia Burgos: Definición de Campo, Toma de posición y Habitus según Bourdieu.**

Para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación debemos entender que atrevernos a analizar una obra significa comprenderla como una unidad completa y compleja, comprender todos sus elementos, cómo se comunican y el por qué de su presencia en la construcción de la misma. Será esta comprensión la base para adquirir una nueva conciencia de lo que es la creación y el análisis del texto literario que pretendemos hacer. Para tal fin, hemos decidido partir de los conceptos o del legado que

Pierre Bourdieu dejó en su obra *Las reglas del Arte* (1995) en la que se enuncian conceptos como toma de posición, campo literario y habitus.

Como se verá en detalle, estos tres conceptos nos permitirán acercarnos a la obra de Burgos, es a partir de ellos que podremos comprender el por qué de la obra, entenderemos el papel del autor como hombre inmerso en un contexto y nos acercaremos a su momento histórico, el cual participa de manera fundamental en la creación de la obra. De tal forma, una vez explicados estos conceptos podemos pasar a observar qué relación tienen ellos con la obra de Burgos y será entonces cuando nos acercaremos a entender en qué consiste la toma de posición, el campo literario y el habitus en Burgos; serán estos conceptos los que nos permitirán acercarnos a una posible respuesta para nuestra pregunta de investigación.

En la propuesta teórica de Bourdieu<sup>1</sup> uno de los conceptos más destacados es el de "campo literario"; concepto que desarrolla con base en su estudio de *La Educación Sentimental* de Flaubert, sobre la cual nos dice: “ una lectura estrictamente interna saca a la luz, la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frederic (el personaje principal) resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado.” (Bourdieu, 1995:19); con estas palabras Bourdieu indica que en el análisis textual, o de la obra de arte, se debe tener presente diversos factores, uno de ellos es precisamente la relación entre el espacio social que se desarrolla en la obra y el mismo espacio, pero en el que el autor está inmerso, y por supuesto el espacio social en el que se hayan situados los que producen la obra y su valor. En el caso de *La Educación Sentimental* estos espacios coinciden; en el caso de Burgos, se hace pertinente observar la situación del campo de poder y del campo

---

<sup>1</sup> Quien, antes de atreverse a dar cualquier tipo de conceptos enuncia la importancia de cuáles y el porqué de esos conceptos, por ello dice: “el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria....” (Bourdieu, 1995,p13)

literario, ver si estos coinciden, o si por el contrario se contraponen y de ser así evidenciar cuáles son las posibles consecuencias de este choque.

Este espacio, que para Bourdieu será “el campo”, ya sea literario, artístico o filosófico, es un campo de fuerzas o posiciones que se oponen o se encuentran, fuerzas que de una manera u otra afectan la obra y al mismo autor dependiendo de su posición en el campo; el sociólogo nos dice que el campo es “una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu, 1995: 342).

Ahora; junto al campo existe el "campo de poder" que es el que corresponde a quienes poseen el "poder"; ya sea un poder económico, social, o cultural. Por ejemplo en la época de Flaubert "...las imposiciones inherentes a la pertenencia del campo de poder se ejercen también sobre el campo literario..." (Bourdieu, 1995: 83); lo que acá se señala es que no se debe perder de vista la relación entre estas fuerzas y sobre todo lo que este "choque" produce en la obra<sup>2</sup>; en el análisis propuesto es importante tener presente que este campo juega un papel relevante no sólo en la época de Flaubert, y por lo tanto, observar la situación de este campo para el momento en que Burgos Cantor estaba publicando su obra *De Gozos y Desvelos* (1987). El “campo literario” es importante en un análisis no sólo por lo mencionado anteriormente, sino porque es un elemento fundamental para llegar a visualizar la perspectiva de un autor, punto que se evidencia y que influye en la construcción de la obra literaria; elemento que no podemos descuidar llegado el momento de mirar en detalle la obra.

---

<sup>2</sup> Dado que “El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes es los deferentes campos ( económico y cultural en especial)” (Bourdieu, 1995 : 320)

Entender el concepto de “campo literario” implicará el análisis de cómo se compone en el campo en la época de la obra de Burgos; es decir debemos apuntar a una comprensión de cómo se constituyen los espacios de libertad, de interés, de desinterés, de poder, de quienes no lo tienen y por supuesto, entender cuál es la dinámica o el papel que todos ellos juegan dentro de campo en Burgos. Bourdieu lo hizo al analizar la obra de Flaubert; y se encontró con el camino hacia la autonomía literaria de este autor, o lo que se llamó "el arte por el arte", arte que surgió en respuesta a todo un cambio en la sociedad; Bourdieu explica que la ideología del “arte por el arte” le dio fuerza a autores como Flaubert, autores que proclamaron mediante la autonomía de sus trabajos y de los valores en ellos reflejados, que la obra de arte obedece sólo a las reglas que ella misma se da, y no está obligada a ser útil, ni comprometida con determinadas causas y mucho menos con el gusto del público, para Flaubert un público burgués.

Por su parte al reflexionar sobre la obra de *La Educación Sentimental*, Bourdieu (1995), va creando interconexiones con otros autores, autores que de una u otra manera se situaban en el mismo punto dentro del campo, lo que es más, no sólo por su ubicación dentro del campo, sino por las características de sus obras las cuales eran similares guardando sus diferencias; Bourdieu anota que:

“En efecto, los Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey o Leconte de Lisle comparten, más allá de sus diferencias, el hecho de estar comprometidos con una obra que se sitúa en las antípodas de la producción sometida a los dictados de los poderes o del mercado...son los primeros en formular con toda claridad los cánones de la nueva legitimidad.” (Bourdieu, 1995: 99).

La labor que hace Bourdieu al observar las conexiones es fundamental para realizar el análisis de la obra literaria y es la labor a realizar en Burgos. Dicho de otra manera, se debe, centrarse en el campo literario que rodeaba a nuestro autor, y al hacerlo se debe encontrar aquellas conexiones con otros autores del mismo campo; ello para vislumbrar la posible reflexión que hace Burgos y saber si era o no una reflexión única de él. A la vez se llegará a entender su toma de posición y si lo que quería expresar con ella tiene una causa y se relaciona con lo que, efectivamente, estaba pasando en el ámbito literario de aquella época. En consecuencia, se debe llegar a percibir las relaciones literarias que Burgos mantiene con otros autores de esa misma época y sus obras.

El concepto en Bourdieu de “toma de posición” se hace relevante en este punto, y aunque por su propio significado sería fácil imaginarse lo que indica, lo interesante, como siempre, es saber qué se pretende estudiar cuando decimos que nos interesa observar la “toma de posición” en Burgos. Bourdieu<sup>3</sup> enuncia que la toma de posición de un autor corresponde a su “vista tomada a partir de un punto”, el trabajo pues, consiste en entender de dónde proviene esa “vista” y cuál es el “punto” en el que se sitúa el autor. En Bourdieu la vista de un autor, es decir la forma en que ve, percibe y por lo tanto reflexiona sobre su alrededor está conectado íntimamente con la posición que éste ocupa dentro del campo, a partir de allí surgen las “elecciones” del autor; es decir, el autor posee una percepción del mundo y debido a esa percepción del mundo realiza unas “elecciones”, estas elecciones o decisiones, algunas veces son conscientes y

---

<sup>3</sup> El autor dice: “Para aceptar el reto tomando a Flaubert al pie de la letra, hay que reconstruir *el punto de vista* artístico a partir del cual se define su \*poética insciente\* y que, como *vista tomada a partir de un punto* del espacio artístico, lo caracteriza propiamente. Más exactamente hay que reconstruir el espacio de las tomas de posición artísticas actuales y potenciales en relación con el espacio en el que se elaboro su proyecto artístico...Elaborar como tal el punto de vista del autor, si se prefiere, es ponerse en su lugar. (Bourdieu, 1995: 138)

otras no, por ejemplo, “Cuando Flaubert acomete la escritura de *Madame Bovary* o de *La Educación Sentimental*, se sitúa activamente, mediante elecciones que implican otros tantos rechazos” (Bourdieu, 1995:138).

Así; la toma de posición de un autor constituye uno de los aspectos que diferencian a unos escritores de otros al considerar que no todos poseen las mismas percepciones dado que cada uno ocupa un espacio diferencial en el campo, ni toman las mismas elecciones ya sea de escribir en un género determinado, o de escribir según intereses propios o dictados por aquellos que se encuentran en el campo del poder, por lo tanto, se debe tener en cuenta que “El espacio de las tomas de posición que reconstituye el análisis no se presenta como tal ante la conciencia del escritor, cosa que obliga a interpretar sus elecciones como estrategias conscientes de diferenciación” (Bourdieu, 1995:145).

Bourdieu deja entrever que la toma de posición la hace el autor casi que sin darse cuenta, los encargados de examinar cuidadosamente los orígenes, causas y consecuencias de esa toma de posición son quienes se interesan en el análisis de la obra literaria; es este el caso que aquí nos ocupa, debemos estudiar cuál fue la toma de posición de Burgos Cantor, es decir, cuál era su posición dentro del campo, cuáles fueron sus elecciones y lo que me parece más importante, cómo se ven estas reflejadas en su obra *De Gozos y Desvelos* (1987). Con todo esto es necesario entender que al observar la toma de posición de un autor nos encontraremos con múltiples tomas de posición y el punto deseado al cual se debe llegar es a entender por qué el autor de nuestro interés se inclinó hacia aquella toma de posición que impregna toda su obra<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> El mismo Bourdieu dice: “Hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue...sino cómo dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar, o en algunos casos, producir posiciones ya creadas o por crear que un espacio determinado que

Un último concepto del legado de Bourdieu para tener en cuenta a la hora de realizar el análisis de la obra de Burgos es el de “habitus”; concepto que proporciona claridad sobre las elecciones que toma el escritor. Este concepto compone “...los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario, encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse” (Bourdieu, 1995: 318); es decir, al referirse a una “trayectoria social” del autor Bourdieu está hablando de una estructura ante la cual el autor se encuentra de una manera u otra predispuesto, pero no por ello atado a la misma; sino que se presenta como esa estructura a partir de la cual el grupo social al que pertenece el autor ha sido educada, por lo tanto radicarán allí muchas de sus prácticas, de sus apreciaciones, de sus pensamientos y sus elecciones.

Bourdieu anota que para el autor la obra es un espacio para transformar el habitus del que hace parte; es decir el autor al encontrarse adherido a una posición en la estructura social tiene la posibilidad de reflexionar sobre la misma y a la vez posee la carga de deber comportarse de una u otra manera porque así lo dicta el habitus al que pertenece; cosa que por lo general, no es lo que hace el autor de obras literarias<sup>5</sup>.

Con los conceptos presentados anteriormente podemos decir que es fundamental para el análisis de Burgos el legado de Bourdieu, considerando que su estudio de la obra literaria es uno de tipo integrador en el que no se le da prioridad sólo al autor, o su

---

el campo literario ofrecía y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial...(Bourdieu, 1995, p319)

<sup>5</sup> Lo cierto es que: “...el peso de las disposiciones- por tanto la fuerza explicativa de la \*procedencia social\*- es particularmente importante cuando se trata de una posición en estado naciente...por lo tanto capaz de imponer sus normas propias a sus ocupantes; y, de forma más general, que la libertad que les queda a las disposiciones varía según el estado del campo (y en particular de su autonomía), según la posición ocupada en el campo...” (Bourdieu, 1995: 395)

procedencia social, o los que poseen el poder de decidir qué se publica o qué no, ni siquiera el público a quien está dirigida la obra; yo diría que lo fundamental en el acercamiento de Bourdieu reside en prestar especial atención al efecto en la obra de las relaciones sociales, históricas y espaciales en que se encuentra inmerso el autor y el texto.

Por lo tanto, la labor que para el presente trabajo nos hemos propuesto es observar cómo son las relaciones entre el campo literario, el de poder, cuál es la toma de posición del autor frente a su habitus, y lo más importante cómo se percibe todo esto en su obra *De Gozos y Desvelos* (1987).

Teniendo claro que pretendemos acercarnos al análisis del contenido de la obra de Burgos por medio de los conceptos enunciados en Bourdieu, es de vital importancia mencionar que aparte de comprender el fondo debemos acercarnos a la forma, ya que allí es donde se evidencia la imagen del significado surgiendo a la superficie. Es decir, si lo que hemos dicho hasta ahora es que comprender el fondo de lo que implica la creación de la obra *De Gozos y Desvelos* (1987) es uno de los principales objetivos del presente estudio; es importante aclarar que es por medio de la forma que el fondo adquiere importancia. Es en la forma que las características diferenciadoras de la obra, y por qué no del autor surgen; dichos elementos o características son la construcción que el autor hace de los lugares y los tiempos en los que transcurre la narración y por supuesto las técnicas narrativas utilizadas para lograr la consolidación de los hechos y los personajes desde esos lugares y tiempos específicos.

## **1.2. Segunda ruta hacia la obra de Burgos: definición de “cronotopo” y su importancia.**

Uno de los principales conceptos para acercarse a la forma en la obra de Burgos, es el concepto de “cronotopo”, trabajado por Mijail Bajtin en *Teoría y Estética de la Novela* (1989). Por medio de este concepto se entenderá en qué consiste la relación entre los lugares y los momentos que se desarrollan en la obra y podremos evidenciar en qué consisten estos al interior de la obra y sobretodo cuál es su particularidad en *De Gozos y Desvelos* (1987).

Con respecto al cronotopo Bajtin nos dice que es la palabra con la cual se deben entender las relaciones espacio-temporales que están presente en la obra literaria; es en el cronotopo<sup>6</sup> que se hace relevante y necesaria la relación del tiempo y el espacio; es allí donde éstos se encuentran, gracias a un entramado narrativo perfectamente diseñado; se podría decir, que de una u otra forma hablar de cronotopo en la obra literaria, implica hablar de una herramienta que utiliza el autor para organizar el devenir en una narración y darle sentido, coherencia y cohesión. En este punto debemos mencionar que es el entramado de esta relación, uno de los elementos que más sobresalen en la obra de Burgos; ya que, en esta relación Burgos hace su mayor aporte y trabajo estilístico. Dicho de otra manera, puesto que el cronotopo es una herramienta para organizar los hechos, en la obra de nuestro interés, el uso de dicha herramienta se convierte en la principal forma en la que Burgos expresa su toma de posición frente a su campo literario.

---

<sup>6</sup> Bajtin amplía el concepto cuando dice que: “...tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico y el espacio a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los efectos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (Bajtin, 1989: 86)

Ahora bien, al mirar en qué consiste el cronotopo en la obra de Burgos, se debe tener en cuenta, tal y como lo hace Bajtin al analizar las novelas, que al hacerlo son múltiples y diversos los elementos que de él se desprenden, por ejemplo:

- Los cronotopos pueden incluir un número ilimitado de cronotopos.
- Cada motivo argumental puede, de hecho, tener su propio cronotopo.
- Las variaciones entre los cronotopos, dentro de una misma novela, son muy variables y pueden llegar a ser características de un determinado autor, obra, etc.
- Normalmente, cuando se dan varios cronotopos en una misma novela, hay uno de ellos que predomina sobre los demás (Bajtin, 1989).

Con estas palabras Bajtin nos dice que la relación espacio-temporal establecida por el autor establece en su narración, puede tener múltiples matices y que en muchos casos puede que sean esos matices o ese matiz especial que le da el autor aquello que lo diferencia de otros, hecho que sustenta una vez más nuestra teoría de que en Burgos sucede esto. La tarea a la que nos enfrentamos es observar el comportamiento de esta relación, cómo se evidencia en la obra y cuales serían las implicaciones de este uso exclusivo en nuestro autor.

Por lo tanto, resulta interesante observar cómo procede Bajtin cuando se propone estudiar el cronotopo en la novela. Como es sabido Bajtin propone un cronotopo para cada “tipo” de novela<sup>7</sup>; por supuesto el espacio de este trabajo se quedaría corto si nos dedicáramos sólo a mencionarlas con sus respectivas características, lo que haremos, es mencionar, a grandes rasgos, el orden que sigue Bajtin cuando analiza los diferentes cronotopos; esto para saber sí este sería el

---

<sup>7</sup> Al respecto mirar en Teoría y estética de la novela, Madrid Taurus, 1989, Pág. 237 a 409

procedimiento a seguir llegado el momento de analizarlo en la obra de Burgos. Bajtin casi siempre comienza su análisis describiendo cómo percibe él el tiempo en las novelas y esto lo ejemplifica tomando como base hechos de la novela; partiendo de allí, es decir de su percepción del tiempo, Bajtin habla o describe los espacios y los relaciona inmediatamente con los tiempos y en este ejercicio encuentra el punto en el que esos espacios interactúan con el tiempo o los tiempos que el autor ha establecido. Por último, Bajtin procede a mencionar los diferentes tipos de sujetos que se hallan inmersos en medio de esas relaciones espacio-temporales. Todo esto lo hace el autor sin descuidar qué nos dicen estos tiempos y estos espacios del tipo de novela que estudia<sup>8</sup>.

Vale la pena entonces mencionar, que una vez más, los grandes estudiosos de la literatura nos dejan más que conceptos, nos muestran rutas a seguir en el largo camino del análisis literario; llegado el momento de observar en qué consiste el cronotopo en Burgos podemos seguir la ruta que nos indica Bajtin en su obra y mirar, no sólo cada elemento por separado, sino que por el contrario, debemos tener en cuenta esos momentos de la narración en los que el espacio y el tiempo se entrecruzan, la manera en que se percibe esto en la narración y cómo a través del cronotopo el autor constituye uno de sus rasgos más característicos.

## **2. En cuanto al cuento o los cuentos en Burgos**

“El cuento se construye para hacer aparecer

---

<sup>8</sup> Por ejemplo cuando habla del espacio en la novela griega, menciona que en estas “...se desarrolla un universo espacial amplio y variado, pero con un valor totalmente abstracto. Es decir las particularidades, la concreción del espacio no influyen nunca en el desarrollo de los acontecimientos. El lugar entra en la aventura como extensión desnuda: lo que sucede en Babilonia, por ejemplo, podría haber sucedido en Egipto...”

artificialmente algo que estaba oculto.

Reproduce la búsqueda siempre renovada de una

experiencia única que nos permita ver,

bajo la superficie opaca de la vida,

una verdad secreta” (Piglia, 2003)

### **2.1. Cuentos y más cuentos: Características del cuento latinoamericano.**

Sin duda alguna, al leer la obra de Burgos Cantor, *De Gozos y Desvelos* (1987), nos enfrentamos a cuentos poco “tradicionales”; ya sea por la estructura del relato, por la construcción de los personajes, los ámbitos en los que se desarrolla la historia o el hecho que se cuenta. Burgos logra que el lector se interese casi que de inmediato en su obra. Los hechos narrados y el lenguaje que utiliza para contarlos, son lenguajes y hechos que ante un lector desprevenido suceden con la mayor lógica y naturalidad posible; sin embargo, es indudable que Burgos logra transformar la concepción de cuento que se tenía “predeterminada” y que esto lo logra mediante un manejo magistral de la forma y el fondo. Es por ello que es fundamental para el presente estudio, observar cuales son esos elementos “tradicionales” que Burgos reforma; de esta manera, lograremos contar con herramientas precisas a la hora de analizar los cuentos que componen su obra.

Por supuesto al hablar de “elementos tradicionales” no pretendemos dar una última palabra acerca de cuáles y el por qué de los mismos, lo que haremos será caracterizar el cuento de Burgos según miradas que son apropiadas y optimas dadas las

características de los relatos. Es claro que la tarea de delimitar los elementos mínimos del cuento y hasta de dar una definición de cuento ha sido propuesta ya por varios autores<sup>9</sup>, la idea no es casarnos con alguna de ellas; por el contrario serán los cuentos de Burgos los que nos muestren el mejor camino a seguir; es decir será observando las narraciones que podremos llegar a inferir en qué consisten esos elementos y esa concepción para nuestro autor.

Empecemos observando el tema que se narra en los cuentos. Son temas de personajes que se encuentra inmersos en una realidad que por momentos parece ajena a ellos; es decir, los personajes se mueven en unos lugares determinados, por lo general son lugares muy íntimos y a la vez muy cotidianos: un bar, una casa, un barco, un barrio escondido en el centro de la ciudad. Lo interesante de estos lugares es que aunque los personajes están allí, su memoria los lleva a otros espacios y a otras temporalidades. Con esto podemos decir que efectivamente en los cuentos de Burgos existe un tema recurrente que tiene una referencia en hechos de la vida humana, y que por lo mismo logra ser significativo para quien lo lee<sup>10</sup>, como dice Bosch "Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho

---

<sup>9</sup> Por una parte "Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco" (Bosch, 1993: 5), de otro lado Julio Cortázar dice que: "...el cuento es un género de difícil definición, huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, secreto y replegado en si mismo, "caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario" y carente de leyes...se mueve en el plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal...y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente que a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia" (Cortazar, 1962)

<sup>10</sup> Según Lancelotti: "No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés, el lector está en manos del cuentista, y este no debe soltarlo más" (Lancelotti, 1974: 18).

humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos."(Bosch, 1967: 10).

Por supuesto el tema o hecho narrado es apenas el punto de partida, o primer elemento que debemos tener en cuenta; lo interesante es cuando descubrimos que dicho tema es una parte fundamental de la obra pero no su fin principal<sup>11</sup>; es decir, si bien es cierto que en el cuento existe un tema y que del mismo partirá mucho del éxito o falta del mismo que tengan los cuentos, el autor debe trascender los límites que el tema le pone y lograr plasmar su toma de posición frente al contexto; de esta manera logrará que el lector se interese, no sólo en el tema, sino en ese plus que su cuento u obra posee; es más, nos atreveríamos a decir que en la forma como se plasma la toma de posición, la literatura encuentra lo que en otras ciencias no es posible encontrar, una verdadera opinión fundamentada y por supuesto una reflexión en torno de lo que a su alrededor ocurre.

En la literatura esas opiniones casi nunca son expresadas de manera directa, por el contrario existe cierto tratamiento del tema, y ciertas formas de expresarse que hacen que se convierta en reto tanto para lectores, como para estudiosos, descubrir el cómo y el por qué de las obras y su significado. Tal vez por eso Piglia nos dice que “un cuento siempre cuenta dos historias” (2003: 16); una puede ser la que nos habla únicamente del tema que el autor ha decidido tratar, la otra en la que el autor ha decidido plasmar su punto de vista o toma de posición; es importante mencionar, que parte fundamental de este análisis será observar cómo se comportan estas dos historias en los relatos y si realmente las podemos percibir o no.

---

<sup>11</sup> Tal y como lo dice Cortázar: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta” (Cortazar, 1962: 6)

Lo que debemos recalcar es que “en literatura no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen o un mal tratamiento del tema.” (Cortazar, 1962: 7); lo que nos lleva, una vez más, a estar atentos a ese tratamiento del que nos habla Cortázar en nuestro autor, ya que puede que resida allí el interés suscitado para realizar el presente trabajo; ósea, debemos prestar especial atención a la forma en que el autor construye los cuentos, ya que en su forma de proceder encontraremos el comportamiento y el tratamiento de las dos historias<sup>12</sup>; esto se analizará en el capítulo dedicado al análisis.

Como hemos dicho un buen cuento depende mucho de la forma en que está escrito, es decir de las palabras y la estructura que el autor le da a su narración, y por supuesto de la situación narrada<sup>13</sup>. En mi opinión dicha temática en Burgos podría ser una discusión, ya que, si partimos de que una de las principales características del cuento es que este gira en torno a un tema, en Burgos se podría discutir el por qué de ese tema y por supuesto se tendrá entonces que discutir cómo Burgos se acerca a ese tema. Así, uno de los principales retos sería probar que, si bien hay una temática recurrente a lo largo, no solo de su obra cuentística, sino a través de la obra que acá nos interesa, lo más importante, y uno de los verdaderos aportes de nuestro autor. Es el tratamiento del tema y la estructura que le da por medio del manejo del tiempo y el espacio en la narración; es decir, los cuentos y la obra completa de Burgos trae de por sí misma una

---

<sup>12</sup> Tal y como lo dice Piglia, lo que sucede es que “El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1...y construye en secreto la historia 2 .... El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.” (2003, 20). Por lo tanto ¿Cómo lo hace Burgos? ¿sucede en este mismo orden? ¿O acaso Burgos también invierte este orden?

<sup>13</sup> Otro autor que recalca la importancia del tema en el cuento es Mario Lancelotti, al respecto el autor menciona que: “El suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el solo personaje, si se quiere, del cuento y tan así es ello que la bondad del mismo habrá de medirse, precisamente, por su recurrencia” (1974: 15).

carga histórica, el autor y su obra están inmersos en un contexto dado por la época en la que se sitúan, y por lo tanto, su contenido es producto de esos elementos y podríamos decir que es allí donde reside el origen del tema.

Así, estaríamos en frente, una vez más, de las dos historias; que producen un efecto en el que: “Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción” (Piglia, 2003: 15). Por todo esto, es fácil imaginarse que la labor del escritor es un gran reto, ya que su creación debe poseer ese sello dinámico y a la vez único, aquel que lo diferenciará de los demás escritores pero que al mismo tiempo le permitirá conectarse con sus receptores; y el tema en este contexto se convertirá en un medio pero no en el fin de la obra literaria.

Es el momento indicado para estudiar el posible efecto de la coexistencia de las dos historias en la obra; como ya se ha dicho en la obra de Burgos estamos en constante contacto con la realidad a la que se enfrentan los personajes, el tema pareciera ser “simple”, pero en todo momento nos preguntamos por qué los personajes, aunque viven en medio de una realidad “sencilla”, se hallan inmersos en una imposibilidad por avanzar, son personajes que se ven atrapados en el mar de su memoria y como tal los lleva de un lado a otro a su antojo y sin rumbo fijo. El por qué de esto es la respuesta que siempre nos quedamos esperando. Con nuestro autor no podemos esperar una respuesta directa, por el contrario nos encontramos con que “El cuento es un relato que encierra un relato secreto” (Piglia, 2003:16). Acceder a ese relato secreto es el desafío

que nos impone el autor, quien al mismo tiempo nos deja entrever que no se trata de un gran misterio<sup>14</sup>, sino más bien de una gran reflexión a la que debemos estar atentos.

Podríamos decir que en el manejo de las dos historias es que el cuento en Burgos se convierte en un “cuento artefacto” donde se sacrifica el relato y se enaltece el discurso. “No le basta ser signo, procura erigirse en símbolo” (Figuroa, 1990: 40)<sup>15</sup>; por lo tanto, nos encontramos frente a relatos en los que la forma y el tema son la base sobre la cual el autor se propone transmitir su mensaje por medio de una estructura en la cual el lenguaje y el manejo que se le da al mismo encierran toda una segunda historia, la historia de la toma de posición que el autor asume frente a su contexto. Figuroa nos dice que “...las posibilidades estructurales y significativas de nuestro *cuento artefacto* contemporáneo, constituyen el descubrimiento de modos de enfrentarse o de exponer y entender la realidad” (1990, 43)

Es obvio, que el autor debe recurrir a múltiples técnicas narrativas para lograr manejar a su antojo y con destreza las dos historias; es por ello que: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento” (Piglia, 2003:18); del manejo que el autor le da a las dos historias dependerá la forma de su relato. Por lo tanto, si partimos de que en los relatos de Burgos existen dos historias, resulta importante observar que en medio de la narración se deben caracterizar los personajes que van a participar y aún más relevante para el presente estudio, se debe ambientar los hechos en un tiempo y un espacio de manera que resulten verosímiles y coherentes con la historia que se narra. En escritores

---

<sup>14</sup> El mismo Piglia aclara que “No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento” (2003, 18)

<sup>15</sup> En el artículo *El cuento artefacto: una estructura del cuento latinoamericano. La especificidad de tres modelos: Quiroga, Rulfo, Cortázar*, Cristo Figuroa nos aclara que: “Los estratos constitutivos del cuento artefacto, son básicamente tres: el del objeto representado, el estilístico y el semántico”

como Burgos, dichos elementos están presentes, pero el autor juega con los mismos, creando una nueva atmosfera, renovando la estructura con la que tradicionalmente estamos acostumbrados. Dicha renovación no fue exclusiva de Burgos, por el contrario fue una de las características del contexto colombiano de los años ochenta donde varios escritores hicieron parte de la misma.

## **2.2. De la temporalidad y otros aspectos: El pasado activo.**

Teniendo presente esto, Mario Lancelotti plantea que:

"la temporalidad propia del cuento se nutre de un pasado activo, concepto nos lleva a pensar en la temporalidad del relato, donde...esa persistencia temática del cuento, fuera de aclararnos su naturaleza hermética e insular, nos revela una temporalidad propia, capaz de por sí sola de descubrirnos un carácter diferencial bien preciso respecto de otros géneros..."(Lancelotti, 1974:34)

Parte de esa temporalidad única en Burgos, la constituye la presencia del "pasado activo" en los cuentos y aunque la problemática del tiempo en el relato ha sido un tema de amplio, rico y de vasto tratamiento; corto se quedaría este trabajo si nos dedicáramos a estudiar sólo ese aspecto de los relatos que nos interesan; sin embargo, entrar en esta discusión nos recuerda que el problema de la temporalidad o del tiempo en los relatos es un problema de interpretación. Lo cierto es que no se puede perder de

vista que al hablar de pasado activo<sup>16</sup> estamos hablando de una sensación producida no sólo por lo que se cuenta sino también por el tiempo y la técnica con la que narra.

En nuestra opinión, la presencia del pasado activo en los cuentos permite al autor jugar con el tema y con las dos historias ya que “El empleo del tiempo presente no hace sino vigorizar el regreso vivo del pasado, y su recurrencia constante” (Lancelotti, 1974: 36). Es decir, esta técnica se convierte en una herramienta, tanto para escritores como para lectores, a través de la cual el tiempo en el relato es una excusa para poder transformarlo desde el interior y proyectar, no sólo la recurrencia del tema, sino además hablar del sujeto que se halla inmerso en ese contexto; es por medio de ese pasado activo que tanto los personajes, como el escritor y los lectores se sienten atraídos por la obra, sienten que en esa forma de narrar existe una ruta para expresar lo que no se puede expresar por medio de otras técnicas ni de otros géneros y además permite explicar de una u otra forma, el por qué en los cuentos de Burgos nos encontramos frente a un sujeto que, aunque está viviendo una problemática no es capaz de avanzar en ella o de siquiera reflexionar sobre la misma, por el contrario su forma de enfrentarla es reviviendo el pasado como si fuera su presente; para entender esta estrategia de narración debemos analizarla en detalle contrastándola con lo que en realidad se evidencia en la obra.

Lo cierto es que “El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa apertura”(Cortazar, 1962: 7); es por ello que creemos que en los cuentos de Burgos

---

<sup>16</sup> Lancelotti aclara una vez más que el pasado activo es: “...una aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte universal, detiene la existencia de un “tempo” absoluto...” (Lancelotti, 1974: 35)

tanto el tiempo, como el espacio, como la estructura y uso del lenguaje formulada por el autor, son herramientas para narrar la segunda historia; estamos frente a un cuento que va más allá de sus enunciados y a través de ellos se convierte en signo y en símbolo de enunciación de una segunda historia en la cual el autor se siente en plena libertad de puntualizar su percepción de la realidad. Dicho en palabras de Piglia: "...el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola... La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión" (2003, 23).

Es así que debemos entender que el cuento, como toda la literatura, posee "...carácter extraordinario y temporalidad particular."(Lancelotti, 1974: 33). La idea será entonces estudiar el cómo y el por qué de esa particularidad en Burgos; ¿acaso será debido a su tratamiento del tema?; o por el contrario, ¿tiene que ver con una intención preconcebida por parte del autor?¿Acaso es por la presencia de las dos historias?¿Tal vez sea por su estructura de cuento artefacto<sup>17</sup>?

Por supuesto, al lado de estas características, de suma importancia para el presente análisis, encontramos otras que no podemos pasar de vista a la hora de adentrarnos en el estudio de los cuentos que componen la obra *De Gozos y Desvelos* (1987); algunas de las características son mencionadas por Poe; el autor señala que "... el ámbito del cuento es la Verdad"(Lancelotti, 1974:23); además de eso nos propone, como una de las primeras características, *la intensidad* de los hechos que son narrados en el transcurso de la historia. Como ya hemos visto en diferentes momentos una de las formas en que se puede crear esa intensidad de las que nos habla Poe se logra

---

<sup>17</sup> Figueroa aclara una vez más que: "La figuralidad del cuento artefacto dinamiza el componente imaginario de su estructura, no tanto un fin determinado, sino realizable por la actividad participativa del lector, quien debe ensamblar unidades sin indicación explícita o articular funciones simultáneas hasta lograr la reescritura del cuento" (Figueroa, 1990: 42)

"después de concebir cierto efecto único y singular, inventar los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido...Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso."(Lancelotti, 1974: 24)

Por supuesto, lo primero que nos preguntamos, es si ese efecto al que se refiere Poe es el impacto que los hechos narrados producen en el lector, o si acaso se debe a la existencia de las dos historias, narradas en forma de cuento artefacto y cuya principal herramienta es el pasado activo. Sea como sea, la única forma de evidenciar a qué se debe la intensidad y el efecto singular en Burgos es con los cuentos mismos.

Respecto a esta intensidad y tensión Cortazar menciona: "La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema."(Cortazar, 1962: 8); es decir que debemos mirar el cuento de como una unidad en la que todos sus componentes deben jugar un papel importante, en la que todos sus elementos esta dispuestos de tal forma que nada en él debe sobrar y nada debe faltar; en cuanto a la intensidad, debemos entender que se refiere a la capacidad del autor por mantener un ritmo cuyo resultado sea las diferentes sensaciones capaces de crear en el lector y que debido a esas sensaciones el lector será capaz de sentirse atraído con la historia que allí se narra. Entonces, será este el camino para poder atrapar la atención del lector, tarea que como ya hemos dicho no es para nada fácil, ya que, precisamente, puede ser que ante la falta de estos elementos :

“un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.” (Cortázar, 1962: 8)

Dentro de todo este conjunto de características nos parece importante resaltar, aunque sea de manera breve, que en muchas ocasiones la manera en la que se expresa el autor, como maneja el lenguaje, la conformación de los personaje, de los ambientes en los que ellos se mueven y hasta el orden que se le da a todos estos elementos de la intensidad y la tensión conforman el estilo del autor y hasta cierto punto, por qué no, su originalidad. Como nos dice Lancelotti: "Poe distingue entre la verdadera y la falsa originalidad, atribuyéndole a esta el efecto de buscar una novedad absoluta y metafísica allí donde basta la simple y llana originalidad literaria, vinculada, como se verá, al estilo natural" (Lancelotti, 1974: 27).

### **2.3 Las características del los cuentos en Burgos**

Por último, es claro que por más que tratemos de hablar sobre unas “características del cuento”, lo mejor es descubrir que en muchos casos es la ruptura de estas características lo que hace que existan buenos cuentos, son aquellos autores que se decidieron a superar esas leyes quienes de una u otra manera aportaron cierta innovación al género y por lo tanto lo renovaron y son hoy en día autores de gran interés y de amplio estudio<sup>18</sup>. Es este el caso de Burgos, un autor que en sus cuentos y

---

<sup>18</sup> Sin embargo el mismo Cortázar nos dice: "tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos u humorísticos. Y

narraciones se atreve a romper con la linealidad a la que se está acostumbrado, rompe además con la idea de que lo que más importa es el tema y logra trascender por medio de temas simples y estructuras complejas.

El cuento en Burgos entonces es un cuento con dos historias, una la del tema y otra en la que la toma de posición que sale a la luz, en ambas el lenguaje es la herramienta por medio de la cual técnicas narrativas se combinan, dando como resultado que las relaciones espacio-temporales, realidad-sueño, íntimo-público y persona-sociedad se entrecrucen en todo momento. El cuento en Burgos no es un cuento tradicional, va más allá y se convierte en herramienta de nuevas y continuas reflexiones frente al individuo de la sociedad colombiana de los años ochenta.

---

pienso que tal vez sea posible mostrar esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte" (Cortázar, 1962: 8).

## Capítulo II

### 1. Los alrededores de Burgos

Observar la obra de Burgos *De Gozos y Desvelos* (1987), implica estar atentos a las percepciones que sobre el mundo o sobre su realidad hace el autor por medio de la obra. Como ya hemos mencionado en varias ocasiones, el autor nos narra en esta obra historias muy humanas y que de una u otra forma encierran una tragedia, por lo general son tragedias a las que los personajes no se enfrentan de manera directa, por el contrario existe en ellos cierta reticencia a hacerlo y lo que hacen es que reaccionan dejándose llevar por su memoria a diferentes momentos y espacios.

Con lo anterior, pretendemos recalcar la importancia del estudio de la obra literaria de Burgos, como un acercamiento hacia las miradas que el autor plasma en la obra, no se trata de minimizar la creación literaria a un conjunto de enunciados hechos por el autor; por el contrario, tal y como lo hizo Bourdieu en su momento, lo que se debe hacer es ampliar el campo de visión frente a las distintas obras, y frente a la obra de Burgos, mirandola como un todo complejo y completo, en el que tanto la forma como en fondo y su análisis nos permitirán acceder a aquella reflexión hecha por el

autor; teniendo en cuenta la necesidad humana de capturar su entorno y de tomar una posición frente al mismo.

### **1.1. El cuento colombiano de fin de siglo.**

Para llegar a una comprensión detallada del punto de vista que el autor asume con la producción de su obra, es importante ubicarse en las correctas coordenadas tempo-espaciales y observar qué estaba sucediendo en el contexto literario de la época en la que el autor produjo su obra y así alcanzar a vislumbrar la posible relación de nuestro autor con otros dentro del campo; es decir, se procedera a estudiar qué estaba pasando a nivel literario en la época de los años setenta<sup>19</sup>. Para comenzar, es claro que por razones temporales Burgos pertenecía a un primer momento de *transición* de la literatura colombiana a finales de siglo. Por supuesto, existieron otros momentos, el de *ruptura* y el de *fin de siglo*, cada uno de esos momentos se caracterizó por una producción de obras literarias con distintos tintes y temas. Por su parte Teobaldo Noriega en su obra *Novela Colombiana Contemporánea: Incursiones En La Posmodernidad* (2001), no habla de periodos, él prefiere hablar de un cambio en la forma de escritura y en los textos que se producían durante esta época, ya que para él “el texto como espectáculo sincretico, cuyo proposito inherente es transformar la percepción convencional de la realidad. Un mundo de reglas invertidas donde la

---

<sup>19</sup> Luz Mary Giraldo al hacer un recorrido por la literatura colombiana de fin de siglo, caracteriza un primer momento, el de transición, que “...se identifica y define con una generación de narradores que desde mediados de la década del setenta y contemporáneos de la obra de Gabriel García Márquez exploraba, mediante escrituras novedosas, la vida cotidiana en las ciudades, la condición humana, los imaginarios urbanos, las diversas formas de representación y las relaciones profundas entre la historia y la ficción. Con ellos se demostró que lo urbano no es sólo un tópico sino una concepción de mundo formalizada en la escritura; lo social no es solamente un problema de clases sino una complejidad sociológica y emocional; y lo histórico no es sólo un tema sino un llamado a la reflexión y al conocimiento del pasado y una postura ante el mundo” (Giraldo,2002: 11).

parodia, la blasfemia, la obscenidad, la risa, y –muy especialmente- la complicidad del lector constituyen las reglas del juego, la nueva poética.” (Noriega, 2001: 19)

Cuando se pretende estudiar la literatura colombiana en un momento determinado de la historia, es inevitable no observar lo que le precedió y lo que estaba sucediendo simultáneamente a dicho momento, tal parece ser el mismo cuestionamiento al que se enfrentó Luz Mary Giraldo cuando decidió analizar la *Literatura Colombiana De Fin De Siglo* (2002); obra en la que se presenta un amplio estudio de los grandes representantes de la literatura colombiana: Jorge Isaacs, José Eustacio Rivera, Álvaro Mutis, y por supuesto, Gabriel García Márquez; quienes “De una u otra manera han sido decisivos en la experiencia novelística nacional y latinoamericana al instaurar, desde su quehacer creativo, un nuevo universo con leyes propias...” (Giraldo, 2002: 17).

Es claro que cada uno de estos autores, con sus obras más representativas, encarnan momentos vitales para nuestra literatura; tanto *La María*, como *La Vorágine* o como *Cien Años de Soledad* están en nuestra memoria y, de algún modo, el sentimiento de que estas obras literarias representan tanto momentos de la historia, como de nuestra literatura es indiscutible<sup>20</sup>. Para el presente trabajo es importante saber que abundante parte de la literatura escrita durante las décadas del setenta y del ochenta tenía como referente directo a estos autores. Sin embargo, en estas décadas encontramos un fenómeno interesante y es el de autores que con sus obras se propusieron nuevas técnicas narrativas, nuevos tópicos y nuevos lugares desde los que se narra, sin menospreciar en ningún momento a los “patriarcas”, sino, por el contrario pretendían “...adquirir independencia, librarse del principio normativo y buscar la

---

<sup>20</sup> Giraldo recalca que “La constante afirmación de que Jorge Isaacs, José Eustacio Rivera, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis representan la literatura colombiana entre el siglo XIX y el siglo XX al convertirse en sus paradigmas, es uno de los estatutos actuales. Cada uno expresa lo territorial, lo histórico, lo social, lo humano y lo literario y muestra a su manera su cultura.” (2002, 26)

propia identidad. Dar muerte al padre no es negarlo sino afirmarse ante él librándose de la sujeción de su poder” (Giraldo, 2002: 26)

Como consecuencia de estos intentos por “renovación”, o de esta búsqueda constante a la que se enfrentaron los autores de fin de siglo, se produjo una literatura en la que sucedían muchas cosas y todas a la vez<sup>21</sup>, debido a la variedad de propuestas los diferentes críticos se enfrentaron a escrituras poco clasificables. Lo cierto es que si se reconoció la existencia de múltiples visiones, en las que los principales elementos, y esa “nueva actitud” (Giraldo, 2002: 15), consistió en la ampliación y el replanteamiento de tres elementos que serán determinantes en el desarrollo de esta narrativa “...la historia, la ciudad y el lenguaje.” (Giraldo, 2002:16).

Pasemos a ver las características de esa literatura de fin de siglo, que de una u otra manera tocan la obra de nuestro autor. Primero que todo, se habla de que en un primer grupo estarían aquellos autores que se atrevieron a “revisitar la historia”, como forma de reconstruirla y de pensarla; pero existió un grupo más que se atrevió a indagar por “el pasado inmediato...como forma de exorcizar y hacer catarsis”<sup>22</sup> en el que “son comunes la búsqueda, el sentimiento de pérdida y la confirmación de crisis”. Al remitirse a la obra de Burgos, resulta inevitable sentir la presencia evidente de una reflexión sobre el pasado inmediato en los personajes; sin embargo lo importante es la forma en la que asumen este pasado. Se nos dice que si existe la indagación por un pasado inmediato, existe ya que es una forma de explorar en todo lo que ésta misma

---

<sup>21</sup> Un claro ejemplo de ello es que “Diferentes autores han orientado el ejercicio creador y crítico hacia la búsqueda y comprensión de un lenguaje y de unas formas que desde la literatura expliquen el desarrollo cultural, social, ideológico y expresivo de nuestro medio y de nuestra época, así como de otros contextos con los que establece relaciones dialógicas.” (Giraldo, 2002: 43)

<sup>22</sup> Entre ellos estarían “Rodrigo Parra Sandoval... y una de las novelas de la trilogía *Femina suite* de R.H. Moreno-Durán...” (Giraldo, 2002: 50)

puede significar; en Burgos la sensación que se produce es la que de ese pasado inmediato es el generador de la crisis y del sentimiento de pérdida en los personajes. Ahora bien, a lo que deberemos llegar es a indagar acerca de en qué puede consistir ese sentimiento y esa crisis. Basta por ahora con señalar que mientras muchos de los autores contemporáneos se encontraban revisitando el pasado como el objetivo de reconstruirlo y hacer que los lectores de hicieran lo mismo a su vez, en Burgos esa revisita y esa reescritura se da pero con un objetivo muy diferente, se da con el objetivo de indagar en qué consistía la crisis del individuo y hasta qué punto esa crisis lo sigue o no afectando.

Por otro lado, los escritores de fin de siglo "...y más recientemente con las exploraciones de algunos narradores de fines de los setenta y de los ochenta..." (Giraldo, 2002: 54), el lenguaje adquirió nuevas formas, formas en las que la reflexión sobre sí mismo y sobre su contexto no son tan evidentes, lo que vemos en las obras es un manejo tal del lenguaje que el lector debe tomar un papel activo a la hora de percibir, y si se quiere, hasta de interpretar en qué consiste esa reflexión; en palabras de Giraldo: "En narradores más contemporáneos la metaficción y la autoconciencia pueden llegar a ser más sofisticadas. El énfasis del cómo escribir y pensar la escritura y con qué recursos, fortalece el dialogo entre lenguaje, estructura, realidad, historia y ficción." (Giraldo, 2002: 56).

Algunos ejemplos los encontramos en las escrituras de: R.H. Moreno Duran, Rodrigo Sandoval. Álvaro Pineda Botero, Freddy Téllez, Boris Salazar y José Luis Díaz Granados; por supuesto, en este grupo debemos incluir a Burgos Cantor; diríamos que en las décadas del setenta y del ochenta los escritores, en medio de su búsqueda por una identidad propia, y para separarse de alguna manera del legado de los grandes escritores, se vieron ante una nueva forma de escribir, sus actos creativos fueron sus "artefactos"

para hacerlo, y por lo tanto "...las posibilidades estructurales y significativas de nuestro *cuento artefacto* contemporáneo, constituyen el descubrimiento de modos de enfrentarse o de exponer y entender la realidad" (Figuerola, 1990: 43); fueron autores que se atrevieron a experimentar con el lenguaje; no se pretende decir que sus predecesores no lo hayan hecho; como se ha mencionado en varias ocasiones, fueron ellos los primeros en hacerlo; lo que se pretende decir es que los autores colombianos de fin de siglo también experimentaron con el lenguaje, pero el acercamiento, las sensaciones, los ambientes y por supuesto la reflexión que se hace de su contexto es diferente; esas nuevas propuestas de experimentación se convirtieron a la vez en nuevas formas de acercamiento a sus realidades.

Lo cierto es que "Al cerrarse la década de 1970 la narrativa de América Latina señala su distanciamiento de los modelos instaurados con el Boom. En el caso colombiano la ciudad adquiere importancia" (Giraldo, 2006: 14). De allí que uno de los temas que más se tratan en estas literaturas sea el tema de la ciudad ya que es alrededor de ella y en ella que la mayoría de los cambios se dan, cambios sociales, económicos y hasta estructurales; dichos cambios no podrían terminar sino en una transformación a nivel personal de la forma en la que se perciben el individuo y su posición en medio del remolino de cambios a los que se enfrenta.

Como es de esperarse, dentro de la ciudad existen diferentes ambientes, podríamos hablar de espacios públicos o abiertos y de otros que son más íntimos y cerrados; de manera que dentro del grupo de escritores mencionados hay quienes ambientan sus narraciones en calles, en grandes edificios, en las zonas representativas

de cada ciudad<sup>23</sup>. Del otro lado están los escritores de lo “íntimo”, si se les puede llamar así, para quienes “la ciudad puede concentrarse y expresarse en el espacio mínimo de una alcoba o de un lugar cerrado” (Giraldo, 2002: 61); en ambos escenarios transcurren historias muy personales; es decir los personajes se enfrentan a problemas muy íntimos y de alguna forma el ambiente parece ser una extensión de los mismos; ahora bien, esos problemas parecen ser muy personales, pero también de la sociedad; las situaciones o conflictos allí narrados podrían perfectamente describir la problemática de la sociedad de esos momentos, y la problemática a la que cualquier persona como individuo de enfrentaba.<sup>24</sup>

Es en medio de este contexto que Burgos escribe muchas de sus novelas, libros y cuentos. Vale la pena aclarar que la ciudad como temática en la literatura ha sido uno de los más estudiados en nuestro autor, tal vez porque es él uno de los primeros que con mayor claridad muestra una ciudad en transición “entre lo provinciano y lo moderno”; sin embargo, desde el principio del presente trabajo, hemos mencionado que lo que nos interesa no es ese aspecto en su obra, por mucho lo que podríamos observar, lo que nos interesa es el efecto que tiene este proceso en los personajes, ya que con la construcción de esos elementos Burgos “parece lanzar a la crisis interior a sus habitantes...y la impotencia ante el destino que se impone” (Giraldo, 2002: 67).

---

<sup>23</sup> Giraldo menciona que al hacer esto los autores “..generan contraste con la vida rural y muestran más el lugar donde se vive que el cómo se vive y sus consecuencias e influencias. A medida que ésta se asume se aprehenden el sentido de lo cotidiano y los diversos fenómenos de la llamada vida urbana...” (2002, 61).

<sup>24</sup> Lo cierto es que “De los sesenta a los setenta la ciudad esta en el punto medio entre su crecimiento y el desarrollo cultural de la provincia. Los narradores constatan el conflicto y la diferencia de clases y de formas de vida y pensamiento...en fin en escenarios suburbanos proyectan el testimonio de la vida en la sombra.” (Giraldo,62).

## 1.2. Burgos en el fin de siglo: Coincidencias y diferencias en el campo literario.

Ahora bien, si decimos que los personajes se encuentran en ambientes que parecen ser una prolongación de sus conflictos internos y que de una u otra manera parecen intensificarlos, uno de los puntos que más ha llamado nuestra atención no son los cambios en sí, sino la forma en que los personajes deciden enfrentarse a dichos conflictos. Los personajes de Burgos en *De gozos y Desvelos* (1987), se enfrentan desde su pasado, o dicho de otra manera, desde su memoria que los lleva al pasado. Teniendo esto en cuenta resulta prudente mencionar que muchos de los autores de fines de siglo decidieron “Servir a la Historia y servirse de la Historia”<sup>25</sup>, escritores que se dedicaron a revisar de manera directa la historia, no con el propósito primario de reflexionar en ella para mirar qué posibilidades alberga el futuro, por el contrario, y tal y como se siente en la obra de Burgos, lo que se siente es una “...revisión, concientización o vitalización del pasado, en una necesidad de liquidar las concepciones de éste, de cuestionarlo, analizarlo, recontextualizarlo y comprender sus repercusiones en el presente y por consiguiente en el porvenir”(Giraldo, 2002: 74).

Desde nuestro punto de vista Burgos realiza un giro interesante al momento de atreverse a mostrar el pasado individual y de allí pasar a mostrar, de una u otra manera, cómo funcionaba toda esta serie de reflexiones en la sociedad de aquel momento. Nos surge la duda o el interés por saber cuál puede ser la causa de que dicha reflexión suceda en el pasado, en la memoria de los personajes; pero no en el momento en el que

---

<sup>25</sup> Giraldo menciona muy claramente a qué autores se refiere, al decirnos que “El novelista más reciente, el de los noventa y finales de la década anterior, participa de otra manera en el replanteamiento de la historia: la recusa como manifestación de poder oficial, la reinventa o la desdobla, la parodia o la ridiculiza mostrando desencanto y escepticismo ante los diversos procesos...En la mayoría de los casos ésta se reelabora no siempre para la construcción del futuro, sino para la revisión, concientización o vitalización del pasado

se deben enfrentar a dichas situaciones. Giraldo habla de que “...en el desarrollo de la sociedades latinoamericanas hay una serie de factores des-estructurantes que interfieren en el desarrollo equilibrado subrayando conflictos o transiciones irresueltas extendidas a momentos decisivos” (2002: 77)

Es decir, podríamos decir que durante las décadas del 60, 70 y 80 la literatura, no solo la colombiana sino también la latinoamericana paso por varios momentos en los que:

“Transiciones y rupturas caracterizan la narrativa de la década de 1960 a la de 1970... a punto de iniciarse la década de 1980 se percibe un proceso de reestructuración que busca, además, de cancelar o transformar de una vez esa narrativa de y sobre la violencia partidista que se considera estereotipada, así como explorar otros mundos y formas diferentes a los macondianos y las preocupaciones del Boom. Desde entonces el dinamismo se dilata; la novela y el cuento transmiten diferentes o nuevas formas de pensar, vivir, cuestionar y escribir, reconociéndose tanto en la narración lineal como en la experimental.” (Giraldo, 2006: 14).

En nuestra opinión, debe ser uno de nuestros principales objetivos analizar la obra de Burgos teniendo en cuenta, no sólo que la ciudad fue uno de sus principales focos narrativos, sino que más allá del foco de la ciudad, la obra de Burgos encierra una búsqueda continua por esa experimentación de la que nos habla Giraldo, y es nuestro interés especial demostrar que dicha experimentación surge, se evidencia y hace

presencia por medio de su manejo del lenguaje. Un lenguaje que siempre está diseñado para construir desde el pasado un discurso que no encuentra otro lugar que la memoria para poder seguir. Cabe anotar que Burgos y otros escritores hicieron uso de este tipo de técnica narrativa, por ejemplo Mutis<sup>26</sup>. Estos autores, al igual que otros contemporáneos a ellos<sup>27</sup> se encargaron de trabajar temas relacionados a la ciudad y la historia con “H” mayúscula para revisitarla; por otro lado estudiaron la sociedad en constante cuestionamiento frente a los eventos y los cambios que enfrentaba como individuo y como grupo.

Todo esto narrado desde autores que experimentaron los cambios no tanto en infraestructura como estructurales en las ciudades, ciudades en las que las personas pasaron de ser habitantes a ser transeúntes de lugares que cada día los reconocía menos y viceversa. Puede ser por ello que fuera la escritura un espacio para el encuentro y el reconocimiento; por esto mismo encontramos obras literarias en las que prima el monólogo, los lugares íntimos y comunes, el juego constante entre el pasado y el presente. Logrando que “Regresar a la historia permite penetrar en diversos pasados (el remoto precolombino, el de tiempos más modernos y el cercano a el autor) que son revisitados, reconstituidos o resemantizados.” (Giraldo, 2006:121).

Por supuesto, aunque el momento vivido, el sentimiento, y hasta el lugar puedan ser el mismo, y si bien es cierto que existen rasgos comunes en los escritores de la década de los 70 y 80, la forma en la que se enfrenta y por lo tanto se comunica no son

---

<sup>26</sup> Giraldo anota sobre este autor que: “...el deterioro, el abandono, la soledad, el desarraigo y las mas profundas miserias no serán mas que manifestaciones de este pasar o haber sucedido. Gracias a la memoria este proceso de la condición vital se consigna y exorciza mediante el artificio de la palabra, el color, la forma, la música, el sonido y el silencio. (Giraldo, 2006, p61)

<sup>27</sup> Por ejemplo Antonio Osorio Lizarazo, Marvel Moreno, Ramon Illan Bacca, German Espinoza, Arturo Alape, entre otros.

los mismos, por ejemplo, Giraldo nos dice de la literatura de Espinoza que “El énfasis en el suspenso genera una tensión dramática diferente en cada una de sus novelas, según la fabula, los referentes históricos, los escenarios, los personajes y los hilos del discurso narrativo.” (Giraldo, 2006: 129).

En general Espinoza fue un escritor que revisitaba el pasado nacional, en Burgos existe otro tipo de visita al pasado; es inevitable que llegado el momento revisemos cual es el pasado inmediato que nuestro autor revisita, baste por ahora con decir que es el pasado de los personajes, es desde allí que se narra, es allí donde ocurren todos los eventos, las tragedias, las pocas alegrías; pero sobre todo es allí donde el presente no avanza, es allí donde la realidad inmediata se detiene frente al peso de lo que esconde la memoria. Será nuestro objetivo vislumbrar qué nos dice esta toma de posición del autor frente al momento en que publicó su obra. Una primera respuesta es que en la obra de Burgos “...Cartagena es depositaria de la realidad y la historia subyacente en el mensaje interno de los textos que testimonian la paradoja del paso del tiempo y su estancamiento.” (Giraldo, 2006: 135). Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, creemos firmemente que la obra de Burgos responde a algo más y no solo al análisis de los estragos de la “modernidad” en Cartagena.

Un buen precedente de las técnicas utilizadas por Burgos lo encontramos en la obra de Arturo Alape donde “El relato se debate entre la memoria y el olvido y la palabra y el silencio.” (Giraldo, 2006: 151), por momentos esta parece ser una buena descripción de la obra de Burgos, pero más allá de casarnos con alguna, lo que pretendemos es ampliar la mirada y reconocer que Alape tal vez fue uno de los primeros en empezar con la “renovación de la narrativa testimonial” en la que ‘la realidad’ por más dura que nos pareciera merecía ser narrada. Por su parte, Burgos también se atrevió

a renovar la literatura, no la testimonial, pero la de testimonios hechos por los personajes; no para hacerla un poco más cercana a lo que realmente estaba pasando, sino por el contrario, su protesta y su renovación consisten en no poder narrar esa realidad, su protesta consiste en quedarse en el pasado, pasado que en muchas ocasiones resulta más conflictivo que el mismo presente; entonces: ¿Para qué escapar a él? ¿Para qué quedarse en él? ¿Quién puede vivir allí? ¿Quien prefiere un lugar así? Acaso es porque “el pasado es perdido y el presente penuria” (Giraldo, 2006:157)?

Resulta curioso que Giraldo al analizar parte del trabajo de Alape de la década de los noventa observa algunas características que podríamos vincular a la obra de Burgos; es decir ambos autores comparten características similares como por ejemplo: la utilización del lenguaje, los espacios interiores o pequeños en los que las historias transcurren, las peripecias de la memoria, los juegos de voces, entre otros. Como vemos Burgos no fue quien utilizó estas técnicas por primera o por última vez, lo que si resulta bastante interesante es ir detallando las conexiones que llegaron a existir entre varios de los autores de las décadas que nos interesan, ya sea para ligarlos o para diferenciarlos.

Es decir, es importante recapitular un poco y pensar que en un estudio como el presente hacer de la obra de Burgos Cantor, es importante mirar cual era el entorno intelectual en el que se movía, quienes eran sus compañeros de letra, por llamarlos de algún modo, con quienes existe cierta afinidad literaria y con quienes no. Todo esto, para que de una u otra forma nos vayamos haciendo una idea o podamos ir esbozando la ideología que se esconde en la obra, nótese acá que no hablaremos de ‘ideología’ en el sentido marxista de la palabra, ósea, no deseamos saber quién es o no es el oprimido y quien tenía el poder por medio de lo que no se dice en la obra; por el contrario, lo que debemos llegar a formular es que tipo de pensamientos cruzaban por la mente del autor

como fin último de su obra, y para ello es necesario mirar mas allá de lo que se narra. Una obra literaria o artística no se da de la nada, en la misma historia de la literatura y del arte vemos como un movimiento siempre surgía en respuesta a uno que le precedía. Por lo tanto eso es lo hemos pretendido hacer hasta este momento, Mirar que era lo que estaba antes de Burgos y cual la respuesta de sus contemporáneos; la respuesta que da nuestro autor es evidente que hará parte de otro capítulo.

## **2. Cartagena y la imposibilidad de sus espacios.**

“En mí no hay más atrás. Mi pasado,  
tu sabes, es reciente. Lo invento día a día  
para el regocijo propio y la desdicha personal.

La herencia soy yo.”

(Burgos, 1987: 138)

Como ya se ha mencionado en varias ocasiones el espacio en Burgos ha sido un tema de amplio análisis por parte de la crítica. No es nuestro objetivo principal volver a detallar el tema de la ciudad en Burgos, lo que sí hemos de anotar es que el espacio, tanto el narrativo, como el correspondiente al de la realidad del autor, requiere ser observado en detenimiento, tal y como lo menciona Bourdieu (1995), el habitus del autor llega a influenciar en mayor o menor medida su creación artística. Ahora bien, el estudio y la importancia de los diferentes componentes estructurales en una obra literaria: narración, tiempo, espacios y personajes, articulan un todo en el cual cada uno

de ellos llega a ser definido y su jerarquía depende precisamente de la importancia y de la maestría con la que el creador de la obra se proponga mostrarlos. Es así, que el espacio es uno más de los componentes de la estructura narrativa cuya naturaleza, relaciones con los demás, funciones y modo de presentación en el texto es preciso determinar.

En principio se puede considerar el espacio como un mero soporte de la acción, como un lugar físico donde los objetos y los personajes se sitúan; sin embargo debemos observar y manifestar que el papel que juega en la creación literaria es mucho más relevante y fundamental. De esta manera, podríamos hablar de dos espacios a tener en cuenta dentro de todo estudio literario. Por una parte está el espacio literario, el cual no existe más que en el texto en virtud de las palabras, es a través del lenguaje y el manejo del lenguaje que los hechos se desarrollan y los personajes cobran vida. Por supuesto, se puede caer en el error de confundir este espacio, exclusivo del texto literario, con el espacio histórico.

En muchas ocasiones el espacio literario, que jugó un rol clave en toda la creación literaria del "Boom", llega a ser un espacio fragmentado, discontinuo y hasta por momentos, plagado de lugares de indeterminación. Hecho que invita al lector a que haga parte y elemento constituyente en la reconstrucción de ese mundo literario fragmentado. Por otro lado, está el espacio de la historia, ese lugar de la construcción social, en el que tanto los lectores como el autor construimos y nos relacionamos con la realidad directa, nuestras memorias y la misma relación que tenemos con esa realidad dependerá de la construcción de dicho espacio. Es por lo tanto un espacio subjetivo y a la vez colectivo.

Es claro que nuestro interés se ha centrado en el estudio amplio y detallado del espacio literario. Sin embargo, en *De Gozos y Desvelos* (1987) la relación entre el espacio literario y el espacio histórico es directa. No sólo se refiere a un momento definido y claro de la historia colombiana, además se ubica geográficamente en una ciudad de la costa colombiana: Cartagena. Se hace necesario, entonces revisar las características de ese momento histórico en ese lugar geográfico para observar después sus posibles consecuencias o no en la obra literaria. Será pues nuestro objetivo analizar estos espacios para ir de lo general a lo particular. Al presentar una perspectiva del momento histórico pasaremos a tratar de entender, el porqué el autor a decidido centrarse o focalizar su atención y la de sus lectores en aquellos elementos de ese mundo que se exponen en el mundo ficcional, trataremos, además, de entender a partir de esta perspectiva, o posición específica los lugares, en calidad de objetos perceptibles que están expuestos a deformaciones o manipulaciones de la misma perspectiva. Uno de los estudios mas amplios acerca de la influencia del espacio y su significado en la obra del autor, la hace Maria Barcasnegra (2001) , y en su estudio nos dice que:

“Roberto Burgos Cantor realiza un planteamiento de ciudad, desde diferentes perspectivas mediadas por el recuerdo: en un mismo espacio conviven la ciudad derruida, la ciudad de Dios, la ciudad arcaica, la ciudad reflejo y la ciudad encierro. Con ello muestra la polifonía de voces que conforman sus personajes ante un mismo espacio que despierta muchas sensaciones. La ciudad adquiere sentido de acuerdo al afecto que ella despierte en el habitante, el cual a su vez va mediado con el estado de ánimo que tiene el personaje en un momento dado o las

circunstancias en que se encuentre, así verá a la ciudad.”

(Barcasnegra, 2001:44)

Dicho en otras palabras, debemos entender la importancia y el alcance del espacio en Burgos, no solo visto como la mayoría de la crítica lo ha hecho hasta el momento: el proceso de modernización en Cartagena, que sin lugar a dudas tuvo cierta influencia en sus escritos, sino la importancia y los efectos que en la obra tiene la escogencia y la conformación del espacio en su obra. Un espacio íntimo y personal ya que si bien sabemos que los hechos ocurren en Cartagena, son pocas las veces que el autor lleva a sus personajes a deambular por la ciudad, por el contrario los personajes se mueven en espacios muy reducidos e íntimos; no porque sean propios a su vida íntima podríamos decir que son íntimos a la sociedad de aquel momento. Lugares como los bares, los callejones, los cuartos de hoteles, el interior de un barco, hasta la misma noche y la oscuridad parecen personificar lo íntimo en Burgos.

Dicho esto resulta relevante mencionar que no obstante en *De Gozos y Desvelos* (1987) la presencia del espacio íntimo sea la que prime, la obra sigue siendo y sintiéndose sumamente colectiva y urbana. Las problemáticas, el hecho narrativo, la construcción de los espacios y el tiempo hacen que en tanto lectores asimilemos esa intimidad como nuestra, esos lugares escondidos, como nuestros lugares más secretos y esa cotidianidad oscura como si fuéramos nosotros los que deambulamos en ella. Para el presente estudio será importante este aspecto de la obra de Burgos ya que creemos que esto se relaciona directamente con la visión de mundo y el objetivo final que se pudo haber propuesto Burgos al escribir esta obra. Es el momento, pues de pasar a observar como se constituye el espacio histórico y el espacio ficcional en la obra.

### **2.1. La historia de la historia. Cartagena y sus procesos de modernización.**

La ciudad de Cartagena es una ciudad mediana, demarcada por un fuerte pasado indígena y la posterior colonización española. La ciudad ha sido testigo y ha sufrido los potentes embates de la historia. Se ha visto ensalzada al tope de importancia desde su fundación y luego fue llevada al fondo del olvido y del letargo tras la expulsión de los invasores y la retoma del poder por parte de los criollos y fue condenada a morir lentamente mientras el poder se paseaba en nuevas esferas, en nuevas locaciones, en nuevas manos lejanas ya de la otrora central urbe. Pero Cartagena no se resignó a morir sin batallar y desde las cenizas, la desidia y omisión a las que fue exiliada, se repuso. Claro, esa sería una forma de verlo; por otro lado, cualquiera que observe hoy en día la ciudad puede decir que es uno, si no el más grande, ejemplo de las grandes diferencias y dificultades que aún continua atravesando nuestro país.

La ciudad experimentó varias etapas en su devenir demográfico y económico desde sus inicios y con el objetivo de entender la Cartagena de Burgos Cantor nos detendremos en las tres etapas más recientes de dichos desarrollos. Según Adolfo Meisel Roca (1999), la primera de estas etapas de transformación que va de 1900 a 1950, ocurre desde inicios de 1800, época en la que ya sin el respaldo de la oligarquía española Cartagena ha perdido su lugar de privilegio dentro del marco político, económico y social del país. La transformación es bastante dura, pasar de ser el centro del comercio, el paso obligado, el emporio económico y cultural del reino español en América para luego verse reducida a una ciudad sin peso en las decisiones políticas de la naciente nación significa un éxodo de las cabezas más nobles y más notables de la ciudad. Por su parte, quienes se resistieron a partir ven a su ciudad irse a pique, las edificaciones cuentan las historias de olvido y abandono a las que se vio sometida la ciudad. En el centro de la ciudad las casas empezaron a arruinarse y para evitar que

colapsaran fueron dadas en arriendo con la única condición de que “*el inquilino blanqueara y cogiera las goteras*”, tal como en 1860 escribía Daniel Lemaitre (1983).

Mientras en la ciudad la gente continua un lento éxodo por falta de trabajo y de oportunidades, en las afueras de la ciudad se incrementa, igualmente de manera lenta, el número de habitantes en barrios de invasión, fenómeno que no está documentado y no se nota sino hasta bien entrado el nuevo siglo. Es alrededor de 1900 cuando la población de Cartagena sufre una explosión exponencial, debido a dos factores primordialmente; el primero es la construcción del ferrocarril Cartagena – Calamar, entre 1865 y 1890, que le devuelve a la ciudad peso e importancia económico, que deriva finalmente en un resurgimiento político y social; el segundo factor que aumenta la cantidad de habitantes en Cartagena según el censo de 1905 es que en dicho censo se consideran a los marginados como parte de la población y esto hace crecer notablemente los números. La llegada del tren da un impulso revitalizante y logra que la industria reaccione en la ciudad, dando espacio a la creación de nuevas industrias, sobre todo en el sector textil y desde allí comienza una etapa de resurgir económico, político y social, que a la larga se verá reflejado en el crecimiento de la ciudad y las consecuencias que este crecimiento trae.

Cabe anotar la importancia de la ciudad en la vida política del país, ya que ilustres ciudadanos de allí logran calar en las altas esferas del gobierno, tal y como es el caso del Cartagenero Rafael Nuñez, presidente de Colombia en dos ocasiones y notable figura política en la historia de Colombia. Sin importar el hecho de que su importancia haya decaído tras la declaración de independencia y de haber estado a punto de sucumbir ante la inminente hecatombe económica que significó dejar de ser el puerto más importante de la Nueva Granada, la ciudad encontró el modo de regresar y lo hizo desde las profundidades de la indiferencia del nuevo gobierno centralista que se instauro

tras la independencia. Esto demuestra de alguna manera un rasgo que marca la ciudad su idiosincrasia.

Así pues, el nuevo impulso de Cartagena se ve magnificentes en obras que dan cuenta de su crecimiento; obras como la primera planta eléctrica que funciona de 1891 hasta 1895; la inauguración de la segunda planta eléctrica en 1896; la inauguración del mercado público de Getsemaní en 1904; el inicio de la urbanización de la Manga en 1905 por gestión de Dionisio Jiménez, uno de los más bellos y prósperos barrios Cartageneros; la entrada en funcionamiento del primer acueducto de Cartagena, el acueducto de Matute en 1907. También hay espacio para el crecimiento cultural de la urbe y es así como en 1911 se inaugura el teatro Heredia. La firma Norteamericana Foundation Company inicia en 1923 los trabajos de dragado del Canal del Dique; trabajos que terminan en 1930 y le devuelven a la ciudad la importancia que bien se había ganado como ciudad portuaria del país.

La ciudad entonces se transforma en un sitio de encuentros de élites económicas y políticas. Los inversionistas quieren su parte y buscan establecerse en la próspera región, además de disfrutar del ambiente que rodea la ciudad. Este llamado atrae nuevas empresas, nuevas gentes, nuevas formas de ver y vivir la ciudad. Es tal el auge de la importancia de Cartagena que la compañía petrolera Andian Corporation decide iniciar la construcción del oleoducto de Barrancabermeja a Mamonal, cuyas obras culminan en 1926.

Así recibe Cartagena el nuevo siglo, llena de promesas y de obras construidas. La ciudad ha pasado de ser un monumento a la soledad y el abandono del gobierno, a ser un potente centro empresarial y cultural en menos de cincuenta años. No obstante, vale aclarar que existen variedad de movimientos económicos que acompañaron esta

etapa que no han sido nombrados, sin que ello signifique que no fueran importantes. El resultado más importante de todos estos eventos es la necesidad de reconstruir la ciudad, pero este resultado no es, tal vez, el más feliz ni el más esperado. La nueva disposición de la ciudad busca abrir espacios donde no los hay para dar cabida a la nueva fuerza financiera que mueve los destinos de la población y en ese constante frenesí quienes pagan las consecuencias son los inmuebles y las edificaciones históricas que se ven removidas a fuerza para poder construir una nueva ciudad. Tal y como lo señalan María Aguilera y Adolfo Meisel Roca (2009):

“Uno de los más protuberantes (costos) fue la demolición sistemática de baluartes y murallas que se inició en la década de 1880 y sólo vino a ponerse freno en 1924, por medio de la Ley 32 que en su Artículo 7 estableció: "Prohíbese en absoluto la demolición de murallas, castillos y demás fuertes de la ciudad de Cartagena y ninguna autoridad podrá autorizarlo". El "muralicidio" se inició en 1880 con la apertura de la segunda puerta en la Plaza de la Aduana y culminó con la demolición del sector de muralla entre la Torre del Reloj y la India Catalina y los baluartes que había en ese trayecto..." (6).

Hacia mediados de 1930 el auge empresarial y económico de Cartagena se estanca por factores externos, como el ascenso económico del puerto de Buenaventura, gracias a su cercanía al canal de Panamá. La extinción de las industrias textiles que se marcharon a otras ciudades y finalmente la aparición de la gran Depresión, que golpea fuertemente al puerto. Las consecuencias en términos del modo de vida se notan en el aumento del desempleo y la infraestructura de la ciudad que se ve peligrar de nuevo. El

colapso social se ve venir y empiezan los cartageneros a buscar nuevos modos de subsistir antes de sucumbir a la lenta economía que ya en una ocasión los había llevado a la debacle.

Es así que el turismo empieza a tomar fuerza. Ya desde antes la belleza de los baluartes arquitectónicos de la ciudad daban de que hablar y llamaban la atención de los visitantes, era hora entonces de poner dicha belleza en función de la ciudad. De esta manera Cartagena veía una salida a la crisis que venía azotando la ciudad. Adolfo Meisel Roca (1999) nos cuenta las distintas acciones que ayudaron a construir las bases para el crecimiento turístico de la ciudad:

“La inauguración, en 1933, de los muelles de Manga; la regularización de los vuelos de SCADTA, la cual inauguró un pequeño aeropuerto en Manzanillo; la urbanización de Bocagrande, y el interés que manifestaron las autoridades locales por la preservación y recuperación de las murallas y las fortalezas de la ciudad, como se evidenció con el traslado de los barrios de Pueblo Nuevo, Pekín y Boquetillo, que habían surgido desde finales del siglo XIX entre el mar y la muralla donde actualmente pasa la avenida Santander. A todo ello habría que agregar la construcción del primer hotel de lujo de la ciudad, el Hotel Caribe, en 1946.” (18)

Aquí observamos el inicio de un fenómeno que más adelante va a transformar definitivamente la cara de Cartagena. El desplazamiento de los barrios es un hecho que se da para permitirle funcionalidad y belleza a la ciudad que ahora se erige como centro

turístico y es desde allí donde el racismo, al igual que la segregación por clases sociales dan su más fina bofetada a la población. Cartagena le grita a los miles habitantes locales que viven barrios marginales que no caben allí, que la ciudad necesita una nueva cara, una nueva imagen que mostrar, que vender; y ellos no hacen parte de esa nueva cara, excepto si es para servir como trabajadores. Es tal el imaginario de la segregación que entre ellos se llaman por diferentes nombres para evitar llamarse “negros”. Muestra de ello es el estudio *Identidades a flor de piel* (2003) de Elisabeth Cunin, en el que discute la diferencia entre los términos “negro” y “moreno”, como palabras ya cargadas de diferentes cargas sociales y de estratificación social.

Sin embargo, al turismo aun no se podía constituir como principal fuente económica de la ciudad. Aunque ya era mucho lo que se había avanzado faltaba mucho más por construir y por hacer. La infraestructura de la ciudad era insuficiente sobre todo si se tiene en cuenta el nuevo rumbo que se planeaba tomar. Las falencias eran tantas que solamente con un aporte significativo del gobierno central esto sería posible. El problema radicaba en cómo conseguir dicha ayuda. La solución vino en la década de 1960, bajo la presidencia de Carlos Lleras Restrepo, junto con la administración de Alberto Araujo Melano que se iniciaron los trabajos de alcantarillado en barrios como Castillo Grande, Bocagrande y el centro.

Cartagena continúa en crecimiento y en transformación, se crea una nueva ciudad mientras se busca respetar y preservar lo mejor de lo que ya está hecho y de esta manera imprimirle un carácter histórico que le servirá de trampolín turístico al desarrollo que está por venir. Es entonces cuando se hace más evidente la discriminación y la segregación, se da con un triste capítulo en la historia de la ciudad: el traslado de Chambacú a principios de la década de 1970. “De acuerdo a investigaciones en archivos y revisiones bibliográficas, he podido establecer que La

población reubicada alcanzaba las 11.000 personas, de las cuales un poco más del 95% era de raza negra” (De Ávila, 2008: 3).

Entonces, no basta con el problema del racismo y la segregación por clases sociales. Existe un nuevo elemento que se suma a la dinámica de la ciudad y es el miedo a través de la estigmatización. Un ejemplo de ello fue cuando en 1971:

“... se inició la diáspora de 1.300 familias provenientes del barrio Chambacú<sup>2</sup> hacia cinco puntos distintos de la ciudad. El recibimiento, que se hizo en algunos de estos puntos no fue precisamente el más solidario. Mirados como agentes del mal, delincuentes en masa, o como desviados morales, tuvieron que enfrentar todas las formas de exclusión social. Esta fue la consecuencia natural de un estigma llevado a cuenta por décadas, un estigma construido y avalado por los medios de comunicación local, por el gobierno, y apropiado por el resto de la ciudadanía. Un estigma, que a pesar del transcurrir de los años, todavía parece estar vigente”(De Ávila, 2008: 3).

Aunque parezca un problema muy puntual, el caso de Chambacú es algo más universal en la Cartagena de fin de siglo. Chambacú representa el punto de vista desde el que se observa a los habitantes de la ciudad que no hacen parte de ese nuevo derrotero turístico que se ha tomado. La sociedad cartagenera se divide entre los que segregan y estigmatizan y los que no; y son particularmente las elites las que desde su posición de poder buscan presionar para lograr justificar sus acciones discriminativas e inhumanas.

La mecánica de transformación de la ciudad no se detiene, se mueve paralela ante el universo de posibilidades económicas, sociales y culturales que ofrece la modernización. Nuevos hechos económicos impulsan aun más el establecimiento del turismo como eje de la ciudad, más allá de los sacrificios estructurales que ello requiriere. Por lo tanto, la ciudad se encuentra en una constante corriente de evolución para mantenerse a la par de los tiempos cambiantes.

Es así que Cartagena se transforma y logra la más reciente etapa de su evolución. A partir de la segunda mitad de la década de 1970 el sector turístico se convierte en el faro que guía a la ciudad a una nueva época de prosperidad. La ciudad recibe con beneplácito la construcción de nuevos hoteles que aumentan la capacidad de la ciudad para recibir turistas y así lograr posicionarse como uno de los más apetecidos destinos turísticos de Latinoamérica. De igual manera el crecimiento de las importaciones y exportaciones a través del puerto de Cartagena y la llegada de cruceros internacionales a ese mismo puerto han logrado devolverle a Cartagena el prestigio de ser uno de los puertos más importantes para el país. “Desde el 2008, Cartagena se convirtió en puerto de embarque para una ruta de cruceros que navega en la costa norte de Suramérica (Cartagena-Santa Marta-Curazao-Aruba-Colón-Cartagena) y cada años más de 60.000 turistas llegan por barco a visitarla (De Ávila, 2008: 12)”.

Como hemos visto, el último siglo ha sido una época de cambios vertiginosos para Cartagena. Su hálito y su misterio mágico se esconden tras las murallas que llevan más de 300 años protegiéndola. La población de la ciudad se ha establecido allí a pesar de las adversidades y desencantos, y se ha forjado una ciudad estable hasta cierto punto, con grandes problemáticas por solucionar, pero que por el momento parece mantener su estatus.

## 2.2. La Cartagena y los espacios en *De Gozos y Desvelos*.

Sera entonces el proceso de modernización de los años ochenta el que se percibe en la obra de Burgos. En *De Gozos y Desvelos* (1987) el espacio literario lejos de mostrarnos y de centrarse en la narración de los diferentes eventos que transcurrían en la ciudad a nivel de inversiones en infraestructura y de mejoras en la apariencia de la ciudad, prefiere ubicarnos en un mundo paralelo a todo ello. En una de las primeras narraciones, “Encarnación Mancera, mi negra del alma”, Burgos nos cuenta la historia de una joven que trabaja en un bar y que por diferentes circunstancias de la vida tiene que trasladarse de su pueblo a la ciudad. Como en la mayoría de las narraciones de esta obra es poco lo que sabemos del presente de Encarnación, lo que nos enteramos va surgiendo junto con la narración de su pasado. Lo importante son los espacios en los que se mueve la narración; el lugar en el que Encarnación trabaja es un lugar sombrío, que casi nunca esta abierto, y en cuyo “...portón condenado de madera mordida por la podredumbre se arruman papeles, colillas, cenizas y arena” (Burgos, 1987: 11). Podríamos seguir ejemplificando los lugares en los que los hechos ocurren y en los que los personajes se mueven; pero esta es sólo una de tantas descripciones en la que el autor nos lleva a espacios oscuros, desordenados y por momentos caóticos, en los que el orden no prima y la decadencia esta presente. La pregunta que surge es en qué medida y cómo estos espacios afectan la obra y qué nos dicen los mismos del punto de vista desde el cual fueron construidos.

En la obra de Burgos los espacios o lugares donde se sitúa la narración pueden ser muy diversos, lo cierto, es que todos guardan algo en común y es que son sitios cerrados y pequeños, en ocasiones hasta una simple habitación. La ciudad se hace

presente en la medida en que los personajes deambulan en ella, casi siempre en la noche pasando por sus calles, plazas, castillos, viviendas, etcétera. Conviene no olvidar que la elección de cualquiera de estos espacios se debe a una motivación muy singular del narrador, es él quien decide cuando y dónde involucrar a sus lectores con las realidades representadas por los espacios que emergen en la narración; y es allí, precisamente, donde debemos centrar la atención y pensar en cuál podría ser la simbología de estos espacios, pues normalmente ocultan una significación. Es decir, el hecho de que diferentes narraciones aparezcan en un espacio interior o exterior determinados obedece a una connotación singular en cada una de las diferentes narrativas.

En el caso de *De gozos y Desvelos* (1987) muchas veces los espacios, sin importar el tipo de espacio que sea, sirven de pretexto para que los personajes experimenten una especie de metamorfosis, trágica o maravillosa, ambas a nivel personal. Es decir, el espacio ficticio, que para los personajes de Burgos son espacios sórdidos y oscuros, son los espacios de su cotidianeidad, cuya trivialidad y banalidad están determinadas por acontecimientos extraordinarios para el desarrollo tanto de la historia como del crecimiento de los personajes y que por lo general tiene que ver con el pasado lejano de los personajes. Entonces, es en el pasado en donde reside la realidad cotidiana de los lugares en los que los personajes se desenvuelven. Al ser esto así se provoca una inquietud en el texto derivada de los procedimientos empleados por Burgos para expresar la propia percepción del mundo en el cual él estaba inmerso. Es decir, al ser el espacio una cotidianeidad por momentos oscura y fragmentada en la que los secretos permean la realidad del texto y de los personajes; sentimos que para Burgos su realidad y la realidad por la que estaba atravesado tanto la ciudad como los ciudadanos era una realidad similar: fragmentada, oscura y caótica. Hecho que se narra no de manera directa, sino a través de la creación de espacios similares y de espacios que

llevan tanto a los lectores como a los personajes a jugar con el tiempo y el espacio para completar el panorama complejo que constituía su realidad. Según el autor cada lugar puede convertirse en el espacio del descubrimiento de otra dimensión de la realidad. Por eso la realidad palpitante siempre está acompañada de un tipo de sombra, de una atmósfera secreta y profundamente compleja.

Será parte del análisis final evidenciar en la obra cómo se maneja este juego de espacios y tiempos, con los que el autor parece estar demostrando que los principales problemas de la ciudad de Cartagena no eran las diferentes obras y construcciones que la modernización permitió en la ciudad, sino sus consecuencias en el tipo de ciudadano y de realidad que se estaba creando en los espacios íntimos de esa ciudad que parecía y aún parece vivir de sólo apariencias, sin fijarse que los verdaderos cambios se tenían que dar al interior de la sociedad como conjunto y de los individuos como representantes de esa sociedad para que el cambio que se diera fuera un cambio real y no sólo superficial.

Por otra parte es importante mencionar que Burgos llega a compartir algunos rasgos con los escritores de su época y al mismo tiempo aporta algo no sólo desde su mirada, sino desde sus técnicas; por ejemplo si observamos escritores como Gustavo Álvarez Gardeazábal cuando escribe *Cóndores no Entierran Todos los Días* (1972), este autor escribe una novela partidista, y en la que el cóndor se erige como símbolo de la nacionalidad, utiliza técnicas muy parecidas a las de Burgos, Giraldo anota que “El relato se debate entre la memoria y el olvido y la palabra y el silencio.” (Giraldo, 2006: 153), sin embargo el afán en este autor, es bastante diferente ya que en Gardeazábal se pretende de una u otra manera revivir la historia oficial, al punto de elevar la violencia a una categoría estética, se podría decir que es el relato de una nueva narrativa testimonial. En Burgos el juego entre la memoria, la palabra y el olvido, se enfoca en e

sujeto y en el conflicto interno, que podría ser síntoma de toda la sociedad colombiana de fin de siglo.

Por otro lado, Burgos renueva desde su escritura, tal y como lo hacen otros escritores, por ejemplo Giraldo habla de la escritura de Arturo Alape en sus obras *Los silencios de Benitin* y *La vida se Escribe Solamente una Vez* y dice que "...las peripecias de la memoria en distintos juegos de voces que tiene nombres propios y que van del narrador a lo narrado y al protagonista" (Giraldo, 2006: 165). Esto para mencionar una de la técnicas que también emplea Burgos en su narrativa; por lo tanto la preocupación por innovar en el lenguaje y en las técnicas narrativas era algo común en los escritores de fin de siglo. De esta manera podríamos seguir mencionando que Burgos compartía ciertas características con sus contemporáneos y a la vez se diferenciaba, y lo más importante es que en medio de esto *De Gozos y Desvelos* aporta una de las mas claras diferencias de Burgos con sus contemporáneos, el uso de un nuevo cronotopo.

### Capítulo III

#### *1. De Gozos y Desvelos (1987): el análisis de cuentos que no son cuentos*

“Le sucedió que al querer poner en practica las enseñanzas  
de la catequesis descubrió adolorida la sordera de Dios  
y jamás cayo en sus manos en sus manos siquiera un periódico de ayer.

El mal de sus males venia de la repetición de un sueño  
cuyo sentido de le escapaba.” (Burgos, 1987: 52)

“En mi no hay más atrás. Mi pasado, tu sabes, es reciente.  
Lo invento día a día para el regocijo propio y la desdicha personal.

La herencia soy yo” (Burgos, 1987: 138)

Para acercarnos a una posible respuesta a la pregunta de investigación propuesta para el presente proyecto: ¿ En qué consiste la evaluación del sujeto colombiano de fin de siglo que hace Roberto Burgos Cantor a través de su obra *De Gozos y Desvelos* (1987)? Se han dejado claro los elementos teóricos, tempo-espaciales y conceptuales desde los cuales se pretende acercarse a una posible respuesta. Elementos teóricos desde los planteados por Bourdieu y las características del cuento que se acercan a la obra de Burgos. A la vez se ha hecho un acercamiento a los elementos referenciales tanto del momento histórico y de las coordenadas tempo-espaciales en las que se ubica el autor y su obra. Se ha mencionado y explorado el campo literario en el que se movía el autor y su relación cercana o lejana con algunos de sus contemporáneos. Por lo tanto, es el momento de evidenciar cómo el conjunto de elementos mencionados anteriormente son los elementos correctos para analizar la obra en cuestión y así llegar a formular cual sería la evaluación de Burgos. Es decir, es el momento de evaluar y de reflexionar acerca de los diferentes espacios que intervienen en el desarrollo de la obra, tanto el espacio narrativo, como el social. Teniendo en cuenta los conceptos de campo literario y campo de poder, trabajados en Bourdieu, se busca relacionar estos conceptos con lo que se evidencia en la obra. Una vez descritos dichos campos podremos llegar a enunciar en qué consiste la toma de posición de Burgos Cantor y si ésta se relaciona o no con la realidad literaria y nacional que se estaba viviendo hacia finales de la década de los ochenta.

### **1.1. Hacia una toma de posición: Las elecciones y sus consecuencias**

Como se mencionó en el primer capítulo, una de las formas en que podemos apreciar la toma de posición en un artista consiste en examinar las elecciones que éste toma. Por lo tanto, se debe observar las decisiones y elecciones narrativas que hace nuestro autor.

De Gozos y Desvelos fue publicada el 1987, en este libro de relatos largos Burgos narra cuatro historias diferentes en las que los personajes principales son personificados por mujeres: Encarnación, Alba Marina, Emerita y una última mujer de quien no sabemos su nombre. Todas estas mujeres mantienen algo en común, su presente cambia, pero su presencia, su ser en sí mismo, vive en el pasado. En la primera historia, llamada “Encarnación Mancera mi negra del alma” , se narra la historia de Encarnación, una joven que viene de un pueblo llamado San Cayetano. Encarnación es asesinada por su gran enamorado, Don Sofro. La segunda historia se titula “Alba Marina se fue”; es la narración de la vida de Alba Marina y de su esposo Alcides Manrique, quienes viven una vida monótona, al punto que Alba termina por botarse al mar. La tercera historia trata de Emérita una mujer que vive enamorada de un hombre con el que compartió solo una tarde y a quien espera con esperanza, el desenlace en este caso tampoco es feliz y el hombre muere a bordo de la embarcación en la cual se fue, ella nunca vuelve a saber de él. La última historia se titula “Con las Mujeres no te Metas o Macho Abrázame otra Vez”, en esta historia la protagonista es una mujer de quien no sabemos su nombre, cuya historia consiste en conversaciones con la abuela muerta y los recuerdos del hombre que es hoy en día su esposo.

Se puede decir que Burgos utiliza el cronotopo, las relaciones tempo-espaciales, para organizar su narración, darle la coherencia que él cree es la adecuada y la cohesión suficiente para que el lector acepte los hechos tal y como ocurren. Como se mencionó en capítulos anteriores, uno de los principales intereses propuestos es observar en qué

consiste este manejo de los tiempos y lugares particulares en la escritura de Burgos. En todas las narraciones es evidente la descripción larga y extensa de los diferentes lugares en los que se llevan a cabo los hechos. Por el contrario los personajes parecen estar contruidos a partir de estos lugares, más que características físicas de los personajes ellos hablan de lugares, de tiempos remotos, de los lugares en los que crecieron, de los lugares de donde vienen y de los lugares en los que se sitúan. Es por ello que en la obra de Burgos (1987) el espacio más que un medio es un fin. Es el espacio narrativo el que para Burgos adquiere más importancia. Es en el espacio o en la falta del mismo que los personajes se construyen o se de-construyen. Podríamos decir que en oposición a la mayoría de la narrativa de la época de los ochenta y fin de siglo, en la que muchos de los personajes llegaron a ser emblemáticos del sujeto de la época, por ejemplo Maqroll el gaviro de Alvaro Mutis, para Burgos el espacio íntimo, más no el público como la ciudad y sus alrededores, se convierte en el signo que debe ser interpretado por el lector.

Un claro ejemplo de este uso del espacio como signo lo encontramos en la primera narración. El narrador poco ha dicho sobre el aspecto físico del personaje principal, Encarnación, dice que alguna vez la vio, “Sin una sonrisa. Seria.” (Burgos, 1987: 11), lo que sí se sabe con bastante claridad es el lugar donde trabaja, un lugar en la calle de La Media Luna, un restaurante al que llegan conductores de diferentes sitios del país, se sabe que ella hace el aseo todas las mañanas, ya que el lugar se ensucia mucho debido a los clientes y a su ubicación. Por otra parte Encarnación “...se habituó a la luz amontonada, envejecida y pegada a las paredes, estantes y frascos desde hacia tanto, que por poco no iluminaba...” (Burgos, 1987: 40).

El lugar en que Encarnación vive también es descrito con pinceladas significativas, es una pieza que comparte con cuatro mujeres que en las noches “...dormían: algunas con un silbido intermitente y algunas con un ronquido repentino.”

(Burgos, 1987: 14). Es así que el personaje de Encarnación es construido a partir de los lugares en los que habita, su personalidad y hasta un poco de su apariencia física surge de esos lugares y de esos olores. La imagen de Encarnación resulta ser la de mesera de un restaurante que queda al lado del mar, cuyos ingresos son pocos, ya que bebe compartir habitación con más personas, y cuyos sueños es poco probable que se hayan hecho realidad considerando que de San Cayetano salió como la mayoría de los colombianos en busca de un mejor futuro y como resultado se encontró con la dura realidad que le propone la ciudad.

Alba Marina, el personaje central de la segunda historia, se mueve sólo en dos espacios, por lo menos en su presente. Dichos espacios son su habitación y el bote que posee su esposo. De su habitación sabemos que:

“ Lo único que la separa de la mesa y los tres taburetes que están entre la ventana de un ahoja y la puerta de la entrada es el alambre a media altura que la atraviesa de pared a pared. Sostiene una cortina de raso verde con el brillo perdido que toca el piso y la tela añadida de cuadros amarillos y blancos que queda remontada...”(Burgos, 1987: 52).

La descripción sigue por casi dos párrafos más. Lo que se pretende apuntar acá es que son los espacios lo que se visten de colores y los que poseen alturas y formas, sabemos más de esos lugares que de la apariencia de los personajes. Por lo tanto, serán estos lugares y lo que ellos significan lo que de una manera u otra afectarán las acciones y decisiones tomadas por los personajes.

Burgos se aparta en esta obra de lo que sus contemporáneos venían haciendo. Si bien es cierto que, como dice Giraldo (ANHO), en Colombia existieron tres elementos determinantes: "...la historia, la ciudad y el lenguaje." (16), en Burgos la ciudad es sólo una fachada en la que los lugares realmente importantes ocupan una verdadera relevancia. En Burgos la ciudad y el constante cambio al que se ve expuesta, debido a una modernidad a medias, pasan a un segundo plano. Lo interesante es que esa modernidad a medias parece ser una de las principales causas por las que el individuo, en este caso, las protagonistas no avanzan en su presente. El pasado y el presente de las protagonistas se convierten en metáfora, sus vidas, al igual que la ciudad en la que viven, también son una modernidad a medias; siempre están esperando a que llegue un verdadero cambio, a que las situaciones inconclusas de su presente se solucionen por medio de cambios que debieron ocurrir en el pasado. La realidad, tanto de la ciudad como de los protagonistas, es que el cambio nunca llega; por el contrario su vida y su destino están íntimamente ligados a un pasado lleno de errores, de injusticias y de sinsentidos.

Así, los lugares que importan en esta obra no son los públicos, acá mas allá de mostrar espacios con los que cualquiera se pueda identificar, Burgos se atreve a indagar las causas y consecuencias de que el exterior esté tan deteriorado al interior de la misma ciudad, y por lo tanto al interior del individuo y de la sociedad. Cada una de las protagonistas en las cuatro historias parecen llevadas por los lugares en los que habitan. Estos lugares parecen ser además lugares gobernados por personajes masculinos. Entonces los destinos de estas mujeres de alguna forma están ligados a lugares en los que su realidad y su papel no es el más privilegiado. Sin embargo, al ser ellas los personajes principales, se podría pensar por un instante que ellas están allí para cambiar ese orden impuesto.

La realidad textual demuestra una cosa totalmente diferente. Sus historias no son las historias del individuo triunfando frente al orden establecido. Por el contrario es el orden el que las arrastra a destinos fatales y llenos de desdicha. Fatales en el caso de las dos primeras protagonistas y de desdicha en el caso de las otras dos. En este sentido Burgos pareciera estar explorando vidas muy intensas y que siempre están al borde de lo dramático, dicho en sus palabras "...se trata de una épica cotidiana. En ese mundo se trata como de un héroe que no es un héroe por lo que consigue sino por lo que pierde." (Burgos, 2009: 125)

### **1.2 Tensión e intensidad entre dos Historias: El efecto del pasado activo en Burgos**

Por medio de estas palabras es que se puede inferir que Burgos en realidad siempre esta contando dos historias, una es el tema de sus narraciones; mujeres cuyas vidas están ligadas a la tragedia y el dolor sin que sean capaces de reaccionar o zafarse de dicho dolor; en la historia dos, Burgos no se queda con el tema y trasciende los límites del mismo, esto lo logra ya que "El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia dos en los intersticios de la historia uno." (Piglia, 2003: 15). Veamos cómo logra ir más allá de los límites que le impone su tema o historia uno y cifrar la historia dos. Las protagonistas siempre pierden algo, aunque parte del juego narrativo proponga por momentos que esto no es así. Es decir, estamos frente a historias de mujeres que se ven gobernadas por un espacio en que la presencia masculina tiene repercusiones directas en sus vidas, al ser así las protagonistas parecieran estar ganando algo por instantes.

Se podría pensar que al ser la fuerza masculina la que rige el orden de los diferentes espacios la mujer sería sin lugar a dudas la mayor beneficiada de este hecho. Como sabemos, los finales de las historias niegan cualquier posibilidad de que esto sea

cierto. Sin embargo, los relatos parecen mostrarnos por momentos que un desenlace “feliz” puede ser factible. Por ejemplo en la historia de Encarnación, ella parece acostumbrarse a la presencia de Don Sofro en su vida, ella llega a aceptar sus regalos y sus continuas visitas al motel. Alba Marina revive la historia de amor con quien es en el presente su esposo, así que su aparente descontento con la cotidianidad puede ser momentáneo. Llega el momento en el que la vemos feliz reviviendo lo que fue el inicio de su historia de amor. Emerita, nunca pierde la fe en que su hombre va a volver al puerto y le va a cumplir sus promesas de amor, para ella es suficiente con recordar los pocos momentos vividos al lado del ser añorado. Y en la historia de la esposa del boxeador, la podemos ver en los diferentes lugares a los que su esposo la llevó, lugares en los que la pasión y el deseo del uno por otro se hacen presente. Así que si nos quedáramos tan sólo con estas versiones de las historias no estaríamos frente a ninguna problemática compleja. Lo cierto es que estamos frente a personajes que en vez de ganar algo han perdido todo.

Encarnación pierde su virginidad a manos de Don Sofro, en medio de un contexto ante el cual le es imposible reaccionar, Alba Marina pierde sus ganas de vivir, al punto que es capaz de suicidarse, Emérita el interés por cualquier cosa que no sea esperar a su ser amado, y la esposa del boxeador pierde al ser más querido desde el comienzo de la narración y luego pierde a su verdadero amor. Tal y como lo dice Burgos estamos frente a héroes que lo son por aquello que pierden, se podría decir, que en general todas pierden su interés por buscar una felicidad posible, algunas porque se dan cuenta de que nunca la tuvieron y otras por que de alguna manera esa felicidad se les escapó. Burgos se refiere a estos cuentos así: “Creo que eso tiene que ver con la búsqueda de lo no realizado, de lo que esta siempre al borde del fracaso. De alguna manera es como una investigación de la infelicidad” (Burgos, 2009: 126).

De esta forma todas y cada una de las protagonistas pierden algo que ni ellas mismas sabían que tenían o que estaban buscando. Su presente se les va de las manos, la fuerza y el efecto del espacio o los espacios sobre sus vidas llega a ser fatídica. Por lo tanto, es evidente que en esta obra existe un tema recurrente, lo que sobresale en Burgos (1987) es el tratamiento del tema y la estructura que le da por medio del manejo del tiempo y el espacio en la narración. Esto lo hace ya que las protagonistas asumen dos posturas frente a su imposibilidad de vivir en el presente; una es salir de los espacios en los que se mueve su presente y dejarse llevar por la memoria hacia otros lugares y otras realidades, no siempre el de su niñez o el de su pasado inmediato. La segunda posibilidad que asumen es la de estar en el presente sin asumirlo como tal.

Encarnación no puede siquiera asumir lo que le ha pasado con Don Sofro, ella no es capaz de reaccionar frente a la violación.

“No dijo ni media nada y la atrapo con sus brazos y las manos empezaron a tocarla con una ansiedad sin pausa y los dientes a marcarla en los hombros. El rostro de Encarnación quedo preso en un lado del pecho blando de Sofro. Sintió entonces su aliento espeso y el tufo fermentado y dulzón del ambiente. Intento decirle con la voz contenida, que evita el escandalo, qué le pasa, déjese de eso y no supo como pero sintió el frio de las baldosas del suelo en su espalda y el hombre encima de ella con la boca abierta...” (Burgos, 1987: 13).

Ante esta situación se esperaría una reacción por parte de la protagonista, su reacción es precisamente la falta de acción: “Encarnación desentendida de todo, de la

manera en que la tocaban en cada una de sus partes, del desespero de Sofro, echó la espalda en la cama, aflojó las piernas y quedó atravesada a lo ancho dispuesta e indiferente.” (Burgos, 1987: 23).

Alba Marina por su parte no logra entender en lo que se ha convertido su presente, el espacio una vez más la supera y su capacidad de reacción es completamente limitada. La historia se sitúa en medio de una inundación que sucede en el lugar donde ella y su esposo conviven, sin embargo ni siquiera una inundación hace que logre reaccionar:

“ Mientras el agua hervía cruzó al otro extremo del patio y se asomó al cuarto estrecho cubierto con una lámina de zinc que cargaba peñones y tronco que traía el mar tejidos de verdín para que no se la llevaran los vientos de Agosto. Comprobó que la letrina no estaba desbordada por la inundación y se sentó en el borde del cemento frío a orinar estremecida y rodeada por la exhalación pesada de la poza séptica.” (Burgos, 1987: 54).

Alba Marina reacciona dejándose llevar por su memoria a lo que pareciera ser un pasado menos duro. “Eran tantas y cada vez mas que ella sufría el desconcierto de una acumulación sin sentido que la amarro a la potala de un silencio que devastaba y no entendía. Antes nunca fue así. Mucho antes, cuando sostenían unos amoríos escindidos y felices” (Burgos, 1987: 56).

Por otra parte, en la historia de Emerita, son dos los personajes que se encuentran sobrepasados por el presente y los lugares. Ella parece desconcertada por lo que le sucede en el presente, simplemente espera.

“Más que dolor lo que padece es un vacío. Algo que desconoce el nombre y la deja desolada, desalada y la desvela. No entiende nada. Desde ayer no comprende y se pregunta sin encontrar la respuesta si será la vida una fatalidad así, un desencuentro que no tiene arreglo, que no ofrece explicación.” (Burgos, 1987: 89).

El hombre por su parte solo tiene el lenguaje como acción, habla, le habla a ella sabiendo que no lo escucha, la recuerda, la consuela, le cuenta y la anhela; sin embargo, sus palabras no pasan de ser eso, en realidad su única acción es subirse al barco y asumir las consecuencias que eso acarrea. Le dice a Emerita “A la gente que atropello la desgracia yo entiendo que se les da por hablar y hablar y se quejen y se subleven contra la vida y contra el inventor de la vida y digan con la boca llena y las letras completas lo que no les gusta: es mejor porque el silencio pesa demasiado y lo entierra a uno vivo.” (Burgos, 1987: 96).

En la última historia la mujer no es capaz de mencionar siquiera lo que es su presente, por el contrario casi toda la narración sucede en su pasado, los lugares que visitamos son los lugares de la memoria, los personajes que la rodean son su padre y su abuela muerta con quien mantiene una conversación continua, conversaciones que la llevan a indagar por momentos en qué consiste esa realidad de la que ha decidido no hablar.

Como se evidencia en los pasajes anteriores, los personajes de Burgos en *De Gozos y Desvelos* (1987), son personajes que siempre se ven superados y abrumados por su presente al punto de refugiarse en su pasado, en el pasado que alberga la memoria, es en este punto donde “Los puntos de cruce (de las dos historias) son el fundamento de la construcción.” (Piglia, 2003: 17). Es decir, Burgos crea un juego narrativo en el que de forma sutil, pero efectiva, crea el puente entre las dos historias por medio del cronotopo o relaciones tempo-espaciales.

Es en este punto que la relación espacio-tiempo se hace relevante para el devenir narrativo. En esta relación es que las narraciones de Burgos se convierten en la narración de *dos historias*, la del presente de los personajes y la del el espacio-tiempo del pasado. En la primera historia los personajes principales: Encarnación, Alba Marina, Emérita y la esposa del boxeador son incapaces de actuar. Los diferentes espacios, ya sean un restaurante, una casa inundada, un bar o el patio de una casa, son espacios en los que los personajes contemplan su presente, mas no actúan sobre el mismo. Pareciera que por momentos quisieran evitar a toda costa enfrentar dichas realidades. Irónicamente recurren a su pasado.

Tal y como se mencionó muchos de los escritores contemporáneos a Burgos revisitaron el pasado para revivirlo y de alguna forma reescribirlo. En Burgos se podría decir que esa revisita pareciera tener como primer fin la búsqueda de una salida a la realidad de la que se pretende huir. El resultado no es lo que se podría esperar. Es decir, si los personajes revisitan su pasado esperando encontrar una salida o una especie de respuesta a lo que deben enfrentar en su presente, su pasado resulta siendo de todo menos algo parecido a una salida. Es así que la segunda historia, la historia del pasado individual, historia en la que según Piglia el autor tiende a camuflar su toma de posición, es la historia de la negación y es la historia en la que los personajes en vez de

encontrar una posible salida o explicación se hunden en un caos de los hechos que constituyen ese pasado. El resultado es un desenlace trágico, el resultado es la última y por decirlo así, la única acción que los personajes asumen frente a su presente. Es en la segunda historia que la presencia del “cronotopo del pasado activo” se hace presente. Demostrando que en los personajes su pasado es un pasado activo, con “...una temporalidad propia, capaz por si sola de descubrirnos un carácter diferencial...” (Lancelotti, 1974: 34)

Se hace necesario evidenciar cómo es que surge la segunda historia en cada una de las narraciones y cómo es que la herramienta principal de estas segundas historias es el pasado activo como fórmula para lograr estremecer y repercutir en las historias uno. En el caso de Encarnación se ha dejado claro y se ha discutido que la historia uno consiste en la imposibilidad de ella por reaccionar ante la obsesión de Sofro por ella. En esta primera historia ella sufre tal vez si darse cuenta, ella simplemente se deja llevar por los deseos de él, sin tener en cuenta sus propios sentimientos. Es en medio de los arrebatos pasionales de Sofro que Encarnación pasa a la historia dos, la historia dos será su historia en San Cayetano. Se sabe por el narrador que “...se vino de San Cayetano en un camión cargado de patillas ...por el miedo de que su padrastro la vendiera mediante contrato de viva voz...” (Burgos, 1987: 12).

Es entonces que comprendemos que ella viene huyendo de su pasado, por ello es que lo recuerda constantemente. San Cayetano está presente en sus sueños, ella tiene el mismo sueño desde que “la cogieron a la fuerza” (Burgos, 1987: 14) y el lugar del sueño es en su pueblo natal. El pasado de Encarnación consiste en huir. Así que en su presente la única opción que le queda es hacer lo mismo. Encarnación huye de Sofro ya que “...lo vio terminar desprendida de cualquier ánimo y acepto como un descubrimiento que presentía una verificación simple: jamás podría llegar a amarlo...”

(Burgos, 1987: 24). Las dos historias se cruzan, Encarnación en medio del desprendimiento aparente a su presente se da cuenta que está atada a una realidad sin futuro, sin amor y sin felicidad. Su única acción será huir, tal y como lo hizo en su pasado. Sin saberlo esta decisión será la que la llevará a la muerte.

En la segunda narración, la historia uno es la historia de Alba y su esposo, quienes despiertan un día y se dan cuenta que hay una inundación en su casa que queda cerca al mar, por lo tanto la inundación parece ser un hecho recurrente en sus vidas y no es tratado por ninguno de los dos como un hecho importante. El esposo, se podría decir, es feliz con lo que tiene, una esposa, una casa que se inunda cada año y un bote en el que sale a pescar. Por su parte Alba Marina “...no comprendía el presente. Le parecía que ella y él eran dos seres archiconocidos hasta la saciedad de disponer de un albedrío sin recortes para verse y tocarse...Y sufrió y consideró defectuoso el orden de la vida” (Burgos, 1987: 57). La segunda historia consiste en dos momentos, un primer momento en el que Alba revive el amor de adolescentes que vivieron ella y su esposo. La segunda parte, y la que ocupa más espacio en la segunda historia es la narración de un pasado en el que los protagonistas no son los dos enamorados, sino la muerte que los acompaña. La muerte del padre del esposo. Los padres de ambos eran compadres y solían salir a pescar, hasta que un día a uno de ellos se lo lleva el mar y más nunca lo devuelve. Entonces, el sufrimiento de los padres de ambos es el que se hace protagonista por varias páginas. En las conversaciones de los enamorados el tema de la muerte se hace presente constantemente. En este caso, el final de la historia uno se relaciona directamente con la historia dos, es un final en el que la muerte de Alba sucede de un momento a otro, tal y como fue en el pasado la muerte del padre de su esposo. Una vez más el pasado no queda sólo en el pasado y es a través del cruce de las dos historias que el pasado es un pasado activo ya que repercute directamente en la historia uno.

En la tercera narración podríamos decir que las dos historias consisten en los dos personajes principales. La historia uno es la cotidianeidad que vive Emérita, siempre a la espera de su ser amado, su presente no ocurre, su presente consiste en la espera y el recuerdo de los escasos momentos vividos con aquel hombre. Por otra parte, la historia dos es la historia del hombre y de los pensamientos que le dirige desde lo profundo del barco y de la distancia. En este caso podríamos decir que la historia dos se convierte en el pasado de la historia uno y es por ello que están ligadas. Emérita parece ser el tipo de mujer que está dispuesta a esperar para que su historia tenga un desenlace feliz y parece ser capaz de apostar todo a ello, al punto que entrega su vida entera a esa posibilidad. Por lo tanto, lo que en la historia dos es realidad, la esperanza del hombre por volver a verla; en la historia uno es pasado, ella sabe que él alguna vez quiso estar con ella, pero la incertidumbre del por qué se fue sin decir nada siempre estará y la espera es el final de una historia que nunca tuvo un momento feliz mas allá de una tarde.

En la última narración, la historia dos parece ser la historia uno, ya que ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La historia uno consiste en la esposa del boxeador que lo contempla desde el patio de su casa y ve con desconsuelo cómo el hombre que un día ella amó se convirtió en una persona totalmente diferente. Por otro lado, la historia dos es el pasado en el que la protagonista es a veces niña, a veces mujer. Cuenta su infancia al lado de un padre músico y borracho y se la pasa hablando con su abuela muerta, por momentos pareciera que está en búsqueda de momentos agradables que le hagan menos tortuoso su presente, con lo que se encuentra es con un pasado aún más duro, en el que la época de la Violencia llegó a tocar a su familia y la muerte de su abuela, su ser más querido, le recuerda una vez más que todo lo querido es pasajero. Así la historia dos se toca con la historia uno, el boxeador, aquel hombre que parecía tenerlo todo para triunfar en la vida, poseía ambición, sueños, un amor por el cual luchar, se

deja ganar por las circunstancias de la vida y termina derrotado por la misma. Ella trata de ayudarlo pero al parecer para él ya nada tiene sentido. Al final de la narración ella trata de decirle:

“Cuantos años. Cuantos. Comí callada mi soledad, mis ganas y las preguntas esperaron. Y recibí plena el instante de mierda macho en que tu supiste con la certeza sin vueltas, radical y de verdad-verdad que no serias campeón, manda-mas, pisa-fuerte, el putas, y ahí macho tu hembra te abrazó, te rodeo con sus piernas de muslos lisos para que entendieras cabrón, cabeza dura que si hay un sitio en la putísima y santa tierra de la abuela, tuya y mía, para ti. Ven.” (Burgos, 1987: 177)

Hasta ahora se ha dejado claro en que consisten las dos historias en cada una de las narraciones que componen la obra de Burgos *De Gozos y Desvelos* (1987), también se ha mostrado que en el juego narrativo una historia repercute en la otra, muy a pesar de los personajes. Es decir, los personajes no son capaces de reaccionar frente a su presente y asumen diferentes posiciones frente al mismo, lo cierto es que todos ellos se ven llevados por su memoria a un pasado en que se podría esperar una realidad muy diferente. En todos los casos ese pasado es todo menos un pasado que ofrezca soluciones, o explicaciones, o mejores sensaciones que el presente. Ofrece si, más dolor, la añoranza de lo que se perdió y caos verbal.

Como consecuencia en el presente, o historia uno, los personajes terminan por no reaccionar y fatídicamente la única acción que deciden tomar, los conlleva a la muerte o la contemplación pasiva y eterna de lo que se ha convertido sus vidas. Es así

que todas las historias dos se convierten en el pasado activo de los personajes, en todas las historias dos el tiempo y el espacio del pasado invade las vidas de los personajes al punto que los desenlaces en el presente están íntimamente ligados a aquellos de la historia dos. Alonso Ariztizábal menciona que en las obras de Burgos "...hay también un tiempo fatal que combate con el tiempo lento de imágenes que a modo de presente definen la vida y la transforman en duración. Por ello se da en la obra el dolor del tiempo personal e individual que es efímero porque representa lo que se va por incontenible." (Ariztizábal en Castillo, 2009: 160).

### **1.3 Rutas que no son rutas: Ética y estética del lenguaje.**

Es así que Burgos mantiene en sus narraciones elementos típicos de la cuentística de fin de siglo, tales como un tema recurrente, unos espacios y lugares determinados, existen también unos personajes y hechos que se desenvuelven allí. El aporte de Burgos se da en el momento en que toma todos esos elementos y crea una nueva atmósfera y por lo tanto una nueva toma de posición frente a su campo social y literario. Todo esto lo hace renovando la estructura tradicional por medio del lenguaje, un lenguaje cargado de diferentes significantes y en el que las relaciones tempoespaciales no se limitan a ser simples sustentos de los hechos narrados, por el contrario es a través de ellas que el pasado tiene directa repercusión tanto en los hechos como en la forma en que éstos son expresados. Una vez más entra en juego las diferentes técnicas de las que el autor hace uso, donde "La historia secreta se construye con lo no dicho, con lo sobreentendido y la alusión." (Piglia, 2003: 22)

Además, es por medio del manejo de las dos historias que Burgos se acerca y la vez se aleja de sus contemporáneos. Como se ha mencionado, Burgos hizo parte de un

campo literario en el que varios escritores se atrevieron a “revisitar el pasado...como forma de exorcizar y de hacer catarsis” (Giraldo: 2006, 113), si bien es cierto que en Burgos existe esa revisita, las consecuencias de la misma en algunos casos, como el de Encarnación y el de Alba María, las lleva a la muerte, y en el caso de Emérita y de la esposa del boxeador, a una contemplación desligada de cualquier acción. Por lo tanto, la catarsis de ese pasado no tiene las consecuencias esperadas; si para los contemporáneos de Burgos esa revisita llevaba a la formulación de nuevas perspectivas, en Burgos solo lleva a tristes desenlaces; Burgos nos puede estar diciendo que esa no debe ser la ruta a seguir y que por el contrario, el individuo y la sociedad colombiana no pueden seguir mirando hacia su pasado en busca de una respuesta o salida. El individuo no se da cuenta que su pasado es un pasado activo, en el que los eventos tienden a repetirse o a empeorar. Burgos por lo tanto enuncia que para el individuo de la década de los ochenta y finales de siglo es necesario buscar respuestas en algo más que su pasado.

Para reafirmar esto Burgos se encarga de que el pasado activo este presente en el contenido de las narraciones de tal manera que impregna la forma en la que están construidas las historias, lo que nos lleva a pensar que el lenguaje se ve afectado y transformado debido a la presencia de un pasado activo, en el que “El empleo del tiempo presente no hace sino vigorizar el regreso del pasado y su recurrencia constante” (Lancelotti, 1974:36). Burgos es reconocido por las diferentes técnicas narrativas que emplea en sus cuentos, en el presente estudio se pretende enunciar que todas estas técnicas, cuyas repercusiones se ven directamente en el lenguaje, pretenden crear un “cuento artefacto” en el que se sacrifica el relato y se enaltece el discurso.

Es el momento de revisar cuales son las técnicas que se hacen presentes en esta obra. Uno de los elementos que más exige al lector es el manejo de las voces narrativas en los diferentes cuentos. A excepción del cuento de Alba Marina, donde por momentos

se ve la construcción de varios diálogos, en los demás las voces, las del narrador, las de los protagonistas, las de los muertos se mezclan, se confunden y dialogan en un mismo párrafo.

“Amparados por la roca viva de la fortaleza y la luz solida y detenida de las 6:00 en el estío de medio año daban rienda suelta al andar gozoso de martillarse, batearse, matarse, como nombran al ansia desbocada de besarse y tocarse de cuerpo completo y buscar sin límites un poco de paz al deseo tirano, amor, de enterrarme y al mío, mi vida, de que me entierres con el tiro de cañón de tus ganas insaciables.” (Burgos, 1987: 92)

“Sí. Lo veo hoy. Almorzamos arroz de camarón y muelas de cangrejo en leche de coco que sabia preparar la abuela y mi papá, tu hijo, ti mihijito del alma, tranquilo, cara dura, me dijo a mi abuela, a mi, tu nieta y pechichona, me dijo vamos juntos a la pelea esta noche. Así será, a la hora de la verdad él estaba en uno siempre.” (Burgos, 1987: 160).

Se podría seguir mencionando los ejemplos en los que las voces se acumulan en un sólo párrafo y en el que el caos de lo que son las historias y las realidades toca el lenguaje. El lenguaje a través de toda la obra de Burgos es uno que invita al lector a participar en la construcción del texto. Es el lector quien debe hacer el mapa de los lugares en los que transcurren los hechos, también será el lector el encargado de trazar

el tiempo, ya que éste no está representado de forma lineal, por el contrario es a través del lenguaje que el tiempo se convierte en un continuo juego de ir y venir. El lenguaje lleva al lector del pasado al presente y viceversa, de la historia una a la historia dos o también en la dirección opuesta. Al parecer este juego es para Burgos una de las principales características de la literatura, él mismo menciona que "...la literatura es una aventura del lenguaje. El lenguaje es un momento dado, tiene que dar cuenta de la totalidad del mundo. Narrar contando el mundo todo, no circunscribiéndolo a un anecdotario muy preciso... Quiere atrapar todo. Contar todo" (Burgos, 2009: 126).

El lenguaje en *De gozos y Desvelos* (1987) se convierte pues en la narración más que de los hechos, de las sensaciones por las que pasan los personajes en medio de su continuo contacto con el pasado. La narrativa en esta obra es la narrativa de la interioridad de los personajes, ellos se mueven en su presente por lo que les produce el pasado. Es el pasado y lo vivido allí, lo que en verdad llega a generar efecto en sus vidas y por lo tanto en sus acciones. Como se ha mencionado el problema es que esas acciones nunca los llevan a un desarrollo posible de su presente y por el contrario son seres que a pesar de haber pasado por toda una retro-inspección de su pasado, no ven en él algo que los pueda sacar de su problemática actual. Lo que no significa que dicho viaje no los lleve a poder reflexionar sobre su realidad inmediata. Desafortunadamente para ellas y ellos la conclusión es que ni el presente ni el pasado albergan algún sentido posible o alguna posibilidad de cambio.

De allí que sus últimas acciones sean el suicidio, la espera eterna, la muerte a manos del ser querido o la simple contemplación de la vida. Los personajes tienen momentos de profunda reflexión y "Con esto paradójicamente se acentúa en el relato la conciencia nostálgica y melancólica que por lo general se traduce en un intento de escape de lo reprimido y en una instancia altamente reflexiva." (García en Castillo,

2009: 198). De esta manera el lenguaje en Burgos, al igual que sus contemporáneos, adquiere nuevas enunciaciones. Enunciaciones que llevan al lector a hacer parte activa de la construcción, no sólo de los hechos narrados y los tiempos establecidos, sino de la reflexión creada por el autor, es decir Burgos hace parte de una tradición en la que “El énfasis del cómo escribir y pensar la escritura y con qué recursos, fortalece el dialogo entre lenguaje, estructura, realidad, historia y ficción.” (Giraldo, 2006: 56)

Una de las consecuencias de este pensar en la escritura y de la relación que debe existir entre ésta y el lenguaje expuesto en la narración, se refleja en los personajes de Burgos, los cuales miran y en medio del desastre que el pasado y el presente ha jugado en sus vidas, son capaces de observar en qué consiste esa realidad a la que están íntimamente ligados, y de alguna forma se atreven a oponerse a ella. No con el resultado que se esperaría pero sí con la capacidad que ello requiere. Por ejemplo el navegante le habla a Emerita desde la embarcación y le dice: “No sé por qué no te hablé. Por miedo sería. Aquí todo el mundo nace con su miedo debajo del brazo...miedo a esta vida, miedo a esta muerte, miedo a este miedo que nos acoquina y nos atenaza y a la fuerza nos vuelve desconfiados” (Burgos, 1987: 95). En otro momento de la narración la esposa del boxeador le habla a su abuela muerta diciéndole: “Fijate abuela el futuro no llega. Lo escaso que tenemos, y no quiero ofenderte abuela yo te amo, es este avaro y escurridizo presente vivo.” (Burgos, 1987: 142). Ella sigue tratando definir en qué consiste el presente desde su pasado “ Qué va. El hoy es una nota. Un dolor. Un canto. Un sueño con la duda del que acepta que volverá a estar despierto. De verdad no entiendo el presente ni antes ni ahora. A lo mejor no todo es para entenderlo” (Burgos, 1987: 142).

Tal y como lo hace la esposa del boxeador, Burgos explora desde su realidad y desde su posición en el campo literario y de poder, que el sujeto colombiano del finales de siglo es un sujeto que no es capaz de asumir su presente con la responsabilidad y la fuerza que éste requiere. De igual manera que los personajes de *De gozos y Desvelos* (1987) los individuos de aquella sociedad eran personas que trataban de visitar y de reescribir su pasado en busca de una explicación en él; lo que encontraron allí no fue una respuesta y mucho menos una forma de solucionar sus problemáticas. Se encontraron con que el espacio y el tiempo se convirtieron en un juego de tiempos verbales, de acciones sin sentido, de dolores aún más profundos. Se encontraron con que el pasado era un pasado activo, era un tiempo que estaba en continuo caos y que terminaba por afectar su presente, pero no para solucionarlo o para decirles el por qué de sus problemáticas, sino para decirles que existen preguntas para las cuales las respuestas no están escritas. La solución podía ser o la muerte o la contemplación eterna. Lo que sí le quedaba al sujeto era la posibilidad de observar, la posibilidad de sentir, la posibilidad de explorar y de revivir aquello que inevitablemente perdería, su vida, su más grande amor, su ser más amado, su libertad de actuar.

Es entonces que Burgos deja la sensación de que el sujeto de aquella época debe llevar su reflexión a un punto en el cual las acciones a tomar sean decisivas y en verdad cambien el curso de su presente. Burgos parece estar diciendo que si el sujeto se deja seguir gobernando por su pasado activo el desenlace será siempre el mismo, acciones que no llevan a cambios o que repercuten en su muerte espiritual. Tal y como le sucede a Alba Marina, quien en su presente realizó pocas acciones; levantarse, salir, recordar y morir. Pareciera ser que su última acción, la de morir tendría un gran impacto en ella y en su contexto pero

“Cuando Alba Marina toco el fondo de la profundidad de corales y rocas con langostas y la sombra de la ballena sabia que estaba libre entregada a las mareas del mas allá. Y allí quedo para siempre de los siempre con las ballenas de sus sueños por el tiempo sin término ni plazo de la muerte donde las penas de amor no condenan a la vida.”

(Burgos, 1987: 81)

### **Conclusiones**

“La melancolía...es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado: la nostalgia de un mundo que falta de modo irremediable” (García, en Castillo, 2009: 189)

“ A pesar de las Barajas de los príncipes que no llegan,  
las cartas de noticias envoltadas, de los gritos y los silencios,  
a este mundo no lo descifra nadie.

Lo que hay, macho, es un nudo de ternura y mierda,  
de sollozos y cantos, de amores y mocos,  
que quién sabrá en qué va a terminar.” (Burgos, 1987: 159)

El objetivo general que se propuso para el presente proyecto de investigación fue Determinar cuál es la evaluación que hace Roberto Burgos Cantor a través de su

obra *De Gozos y Desvelos* tanto del momento histórico en el que surge su obra, como del sujeto que se encuentra inmerso en ese contexto y que será el protagonista de sus cuentos. Como hipótesis se propuso que en la obra Burgos Cantor se elabora una nueva concepción del momento histórico en el que se desarrolla, y del sujeto que se desarrolla durante esta época, esta concepción se encuentra enunciada en la forma en la que el autor concibe la obra y sus personajes, ó sea , en la obra y en la constitución tanto del relato, como de los personajes, lo que se percibe es la imposibilidad de vivir el presente; esta nueva concepción se desarrolla a través de la presencia del “cronotopo del pasado activo” el cual afecta, directamente, la forma de la obra.

De este objetivo general se desprendían unos específicos:

\*Ubicar el contexto histórico, social y cultural del autor durante el que la obra salió a la luz, es decir, es importante determinar en qué medida el contexto del autor, sus vivencias propias, influyen en él y por lo tanto en su obra, reflejando un sujeto que no puede asumir su presente.

\*Reconstruir la concepción de “cuento” que se refleja en los cuentos de Burgos Cantor, desde presupuestos teóricos y desde su ubicación.

\*Establecer cuál es la particularidad del “cronotopo” en la obra *De Gozos y Desvelos*.

Es el momento de evidenciar si a través de los diferentes momentos del trabajo se ha logrado responder a la pregunta de investigación y probar la hipótesis con la que se partió desde el inicio. El modo de proceder será entonces partir de lo general a lo específico y lograr relacionar todas las partes; la teórica, la referencial y el análisis hecho hasta el momento.

Al revisar los conceptos teóricos y los críticos que se han mencionado, surgen varias ideas, la primera es que en principio no se pensó en Bourdieu como un teórico relevante para el presente análisis. El hecho es que al enfrentarnos al mundo de la crítica literaria son diversos los caminos que se abren, sobre todo hoy en día en que las palabras posestructuralismo y deconstrucción adquieren nuevas connotaciones y nuevas relevancias. Nuestra elección implica otros rechazos, tal y como Bourdieu explica que es lo que hacen los artistas. En este caso específico nuestra elección se debe a que Bourdieu es uno de los pocos estudiosos en los que la obra de arte adquiere su verdadera importancia solo cuando se contrasta y se contrapone con todos los elementos que la rodean.

Es decir, el legado de Bourdieu y sus conceptos de campo, campo literario, campo social y campo de poder y el más importante, el de toma de posición, son los que nos permitieron ver y relacionar la obra de Burgos no solo con su universo narrativo, también con su universo referencial. Puede que el legado de Bourdieu se pueda discutir, es decir las ventajas y desventajas de hacer un análisis estructuralista de una obra literaria pueden ser varias, desde limitar la obra a un orden establecido, hasta dejar elementos por fuera del análisis. Como se ha evidenciado a lo largo del presente trabajo en ningún momento ha sido esta la pretensión; es decir nunca se ha dicho que la obra de

Burgos responde a un orden establecido y a las fuerzas que entran en juego cuando el orden establecido por el campo de poder se altera. Por el contrario, gracias a Bourdieu se ha relacionado la obra con su contexto literario y social. Se ha enunciado que existe una toma de posición en el texto. Se ha enunciado cómo surge y como se puede inferir dicha toma de posición en Burgos. Ahora bien todos estos elementos son relevantes a la hora de probar la hipótesis ya en la toma de posición, que es "...una vista tomada a partir de un punto", Burgos enuncia la evaluación que hace del sujeto colombiano.

Otro hallazgo en los conceptos teóricos tiene que ver con la enunciación de un tipo de cronotopo muy específico en la obra de Burgos. Para llegar a enunciar dicho aspecto de la obra de Burgos, se tuvo en cuenta los hechos narrados y la forma en la que se narraban. Es decir, la existencia de un sujeto que no podía avanzar en su presente y que era llevado por su memoria a diferentes momentos del pasado. Por lo tanto, se descubrió que las relaciones establecidas entre el tiempo y el espacio, las cuales Bakjtin llama cronotopos, eran muy particulares en esta obra de Burgos. Así que al hacer un análisis exhaustivo del posible origen de estas relaciones espacio-temporales, se descubrió el concepto de "pasado activo", trabajado por Mario Lancelloti, en el que el pasado impregna toda la narración, tanto en los hechos como en la forma en la que se cuentan dichos hechos. Así el cronotopo del pasado activo se evidencia en la obra de Burgos no solo a nivel de los hechos, también lo hace a nivel lingüístico, haciendo que el lenguaje, las técnicas narrativas y las voces sean un continuo efecto del pasado activo.

Al rastrear los elementos constitutivos en el texto de Burgos, resultó inevitable examinar aquellas características que hacen parte del género al que pertenece el autor, el cuento, y determinar hasta qué punto Burgos hace un aporte en su campo, es decir, debimos examinar en qué consistían los cuentos de Burgos y cuales eran sus características específicas, a partir del estudio del campo literario colombiano, estudio

que se hizo con base en las obras de Luz Mary Giraldo: *Mas allá de Macondo, tradición y rupturas literarias* (2006); y *Narrativa colombiana, búsqueda de un nuevo canon* (2000); y de diferentes teóricos del cuento, tales como Ricardo Piglia, Mario Lancelotti, Julio Cortázar y Cristo Figueroa.

Fue así que se pudo llegar a plantear cierto elemento único a la obra de Burgos y otros que comparte con los escritores de aquella época. Uno de los principales hallazgos fue que las historias narradas en *De Gozos y Desvelos* siempre cuentan dos historias. Al hacer uso de las dos historias como principal herramienta para cifrar su toma de posición, Burgos juega constantemente con diferentes técnicas narrativas, entre ellas el cronotopo del pasado activo. Entonces Burgos efectivamente cifra la historia dos en la historia uno. La teoría de las dos historias planteada por Piglia, en una de las herramientas utilizadas no solo por Burgos, esta técnica hizo parte de los escritores que pertenecieron al Boom. El aporte de Burgos consiste en la forma de cifrar las dos historias, lo hace no solo por medio de las relaciones tempo-espaciales, sino que lleva las dos historias al nivel del lenguaje, es decir las dos historias se hacen evidentes no solo en los hechos narrados, sino en el lenguaje que utiliza el autor, ya que el lenguaje no es el mismo en la historia una que en historia dos, las voces, las expresiones de las dos historias se deben observar detenidamente para lograr diferenciar los dos historias.

Uno de los ejemplos más evidentes de esta técnica sucede en la historia de Emérita, donde la historia uno no es más que la historia de la mujer esperando por su amor, por su lado la historia dos, que es la historia del hombre que le habla a su amada desde el barco, si nos detenemos a observar el lenguaje utilizado por él, el no solo está preocupado por volver o no a verla, sus preocupaciones son más profundas y el discurso que se emplea cuando sus pensamientos surgen, difiere ampliamente del discurso al que se está acostumbrado, por ejemplo, en una de las tantas ocasiones que la piensa, el

se dice: “El no entiende y aunque no se atormenta se le desvía el sentir. Tendrá importancia entender algo. Sera que todo se puede entender. Y cuando se entiende qué.” (Burgos, 1987: 101)

Otro de los elementos que se estudió fue el tema, su importancia y sus repercusiones como características de este género, se pudo ver que efectivamente en la obra existe un tema recurrente, dicho tema sería el de la tragedia humana narrada a través de la vida de cuatro mujeres cuyos destinos y desenlaces no parecen tener otra forma de solucionar aquel destino al que se enfrentan. A la vez se mencionó que la labor del cuentista consiste en sobrepasar los límites que le impone el tema y que por lo tanto es allí donde reside el verdadero reto del escritor de cuentos. Así. Burgos hace arte de una tradición en la que el tema del cuento es parte fundamental de éxito o falta del mismo en este genero, y a la vez hace parte de aquella tradición de escritores en los que narrar hechos muy humanos no era suficiente y debían trascenderlo por medio de técnicas innovadoras y que ofrecieran la oportunidad al lector de hacer parte activa en la construcción misma del relato. Por lo tanto los cuentos de Burgos se convierten en “cuentos artefactos” donde lo que prima es el discurso frente a los hechos, el cuento va mas allá de los enunciados y a través de ellos se convierte en signo y símbolo de la segunda historia.

Por otra parte al observar el campo literario colombiano. Nos encontramos con que para el momento que Burgos estaba publicando sus obras existía en Colombia y en toda Latinoamérica, la tendencia de alejarse de los grandes patriarcas de la literatura. Por ello los espacios, los temas y las técnicas que empleaban estos autores eran diversos y con diferentes timbres e intensidades. Se ha dejado claro que esto no lo hacían estos

autores con la intención de desconocer el legado de grandes escritores como Borges o García Márquez; por el contrario lo que se pretendía era tomar distancia y reformularse frente a nuevas realidades que surgieron debido a hechos sociales que marcaron la vida del sujeto colombiano de fin de siglo. Uno de las principales transformaciones, y no precisamente para bien, fue las consecuencias de una modernidad a medias en las ciudades.

Por ello los escritores de fin de siglo en Colombia recurrieron al tema de la ciudad y de los lugares públicos para que los hechos narrativos se llevaran a cabo. Podemos decir que Burgos en este punto se acerca y a la vez se aleja de sus contemporáneos; se acerca ya que en sus narraciones la ciudad y lo público si se expone, la técnica y la forma en que lo expresa es lo que los diferencia de sus contemporáneos, ya que se encarga de mostrar el deterioro de la ciudad desde sus lugares íntimos, y la situación del sujeto que se halla inmerso en esa modernidad inconclusa, desde los lugares más íntimos que una persona puede ocupar; su habitación, su casa, el patio de su casa y el lugar más íntimo que cualquier ser humano puede poseer, su memoria. En lo que si es indiscutible que Burgos se acerca a sus contemporáneos, es en la experimentación con el lenguaje. Este sello o característica si se hace muy clara en estos escritores. Lenguajes en los que se mezclan los discursos, las voces, los lugares, los personajes y los hechos, en eso consiste examinar la narrativa de finales de fin de siglo entre los escritores colombianos.

Por último, y más importante se debe determinar si en efecto la intuición con la que partimos para elaborar el presente trabajo de investigación, se hizo o no evidente en

el análisis de la obra. Es decir, se debe observar si en efecto Burgos Cantor elabora una nueva concepción del momento histórico en el que desarrolla su obra, y del sujeto de esta época, y si esto se percibe es mediante la imposibilidad de vivir el presente; o presencia del “cronotopo del pasado activo” el cual afecta y tiene repercusiones en el lenguaje de la obra.

Una primera conclusión es que sí, Burgos en efecto elabora una nueva concepción del momento histórico en el que se desarrolla su obra, Burgos está afirmando que el efecto de una modernidad a medias en la ciudad y en general en la sociedad colombiana, ha llevado al individuo a refugiarse en espacios más íntimos. Burgos nos presenta la ciudad de Cartagena que bien puede representar cualquiera de las principales ciudades colombianas como ejemplo extremo de lo que los procesos mal llevados de modernización pueden producir, Cartagena es una de las ciudades que más malas modernizaciones ha vivido a lo largo de historia; por lo tanto, no solo en la estructura misma de la ciudad y sus construcciones, sino de los sujetos que las habitan se ha producido un caos de forma y fondo.

Sin embargo no podemos decir que dicha enunciación de las consecuencias de la modernización sea única y exclusiva de Burgos, lo que sí es innovador en Burgos es que a diferencia de sus contemporáneos lleva dicha reflexión a los espacios íntimos de la ciudad y del sujeto. En esta obra nunca se mencionan los lugares más emblemáticos de la ciudad, lo más emblemático es el puerto, el mar y la ciénaga, del resto todos los lugares son lugares comunes pero muy personales. Al mismo tiempo nunca vemos a los protagonistas moverse por diferentes sitios, por el contrario, más que caminar o hacer largos recorridos los movimientos de los personajes son pocos y tienden a permanecer

en el mismo sitio desde el principio hasta el final de las narraciones, es a través de su memoria que van a otros sitios, pero en su presente sus movimientos, al igual que sus acciones son limitados.

Por otra parte, y como se ha enunciado, Burgos cifra su evaluación del sujeto colombiano por medio de la innovación en el lenguaje y en las relaciones temporo-espaciales creadas al interior de la obra. Relaciones que están cifradas por medio de un pasado activo y del juego que el autor plantea entre la historia uno y la historia dos. Entonces el sujeto colombiano es un sujeto que sigue apegado a buscar respuestas inexistentes a problemas que se producen en su interior y cuyo origen parece estar en el pasado, es por ello que su memoria se va a esos pasados lejanos o cercanos. El resultado es que se enfrenta a realidades aún más caóticas y confusas. Es entonces que Burgos deja la sensación de que el sujeto de aquella época debe dejar de pensar que en el pasado encontrará una posible respuesta aun por formularse. Debe dejar de evadir su verdadera realidad y ser capaz de llevar su reflexión a un punto en el cual las acciones a tomar sean decisivas y en verdad cambien el curso de su presente. Burgos parece estar diciendo que si el sujeto se deja seguir gobernando por su pasado activo, el desenlace será siempre el mismo, acciones que no llevan a cambios o que repercuten en su muerte espiritual.

## BILIOGRAFIA

Burgos Canto, Roberto. *De gozos y desvelos*. Colombia, Bogotá: Planeta, 1987. Impreso.

Aguilera Díaz María y Meisel Roca, Adolfo (2009). “¿La isla que se repite? Cartagena en el censo de población de 2005” en *Documentos de trabajo sobre economía regional*. 109. 2009. (2 – 47). Impreso.

Bajtín, Mijail. *Teoría y Estética de la Novela*. Traducción de Helena S. Kriúkovay Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Bosch, Juan. *Teoría del cuento*. Venezuela, Mérida, Universidad de los Andes. 1967

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Castillo, Ariel & Restrepo, Adriana. *Memoria sin Guardianes: Roberto Burgos Cantor*. Ministerio de Cultura. Colombia. 2009. Impreso.

Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento” en *Revista Casa de las Américas*. La Habana, II, 15 – 16, 1962. 6-8. Impreso.

Cunin, Elisabeth. *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena. Colombia.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH); Universidad de los Andes; Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003. Impreso.

De Ávila Pertuz, Orlando. “*Construyendo sospechas: imaginarios del miedo, segregación urbana y exclusión social en Cartagena 1956-1971*” en Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica.. Barranquilla: Universidad del Atlántico –Universidad de Cartagena-Funsarep. 7 . (2008). Impreso.

Figueroa, Cristo. El Universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura. En cuadernos de literatura. 2. 3 (Ene-Jun 1996). 17-79. Impreso.

Figueroa, Cristo. La posibilidad del paraíso. En Universitas Humanisticas 28. 50 (Jul-Dic 2000). 98-120. Impreso.

Giraldo, Luz Mary. Cuento Colombiano: Un género renovado. *En publicacion: Folios no 15.* DCS, Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades, UPN, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, D.C., Colombia: Colombia. 2002. Impreso.

Giraldo, Luz Mary: *Más allá de Macondo.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006. Impreso

Lancelotti, Mario. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires Editorial Universitaria, 1974. Impreso.

Lemaitre Daniel. *Poesias y Corralitos de Piedra (1860)*. Bogotá: Cofinorte, 1983. Impreso.

Noriega, Teobaldo. *Novela Colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Editorial Pliegos. España. 2001. Impreso.

Piglia, Ricardo. “El jugador de Chéjov: tesis sobre el cuento” en *Curso de Teoría y Práctica del Relato, La unidad de la Trama*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003. (13 – 33). Impreso.

Meisel Roca, Adolfo. “Cartagena entre 1900-1950. A remolque de la economía nacional” en *Cuadernos de historia económica y empresarial* . 4. Cartagena: Banco de la República. (1999) (2 – 30) Impreso.

Rodríguez, Jaime Alejandro. *Hallazgos en la Literatura Colombiana: Balance de una década de Investigaciones*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. 2011. Impreso.

Trujillo, María Clara, *Los relatos de Robero Burgos Cuento: La autonomía de un espacio narrativo*. Trabajo para optar al título de Diplomada en Literatura. Pontificia universidad Javeriana. 1987. Impreso

Todorov, Tzvetan, *Teoria de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción Ana Maria  
Nethol. Buenos Aires: Editorial Signos, 1970. Impreso