



Configuraciones del cuerpo utópico en *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor

Mauricio Gutiérrez Castaño

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Literatura

Asesor

Pablo Montoya Campuzano Doctor (PhD) en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Literatura
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Gutiérrez Castaño, 2023)

Referencia

Gutiérrez Castaño, M. (2023). *Configuraciones de cuerpo utópico en La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor*. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Literatura.

Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL).



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Sophie Dorothee von Werder.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A Ximena, por las noches y los días, las palabras y los silencios, y, sobre todo por el amor; y a Ghost, por ser la compañía incondicional cuando pasaba tantas horas arrancándole letras al papel en blanco.

Agradecimientos

Agradezco a mi madre, por escucharme y recibirme siempre con ánimos para continuar. A mi padre, por su nombre raro y la confianza de que yo fuese a lograr este trabajo. A mi hermana, por no juzgar mis desalientos y responder con palabras de apoyo. A Juan, mi profesor y amigo, y a Estefa, amiga y compañera, por ser esa luz al final del camino. A mis estudiantes, Miguel, Majo, Isa, Berrío, Juana, Salomón, Antonia, Luisanny y Santi, por ver siempre en mí ese profesor dedicado con ganas de ser mejor. A Laura, Cristian y David, por los libros, las sonrisas y el creer en mí. A Christian Ruiz y Cristian Madrigal, por la verdadera amistad que nunca me dejó caer en los peores momentos. Y a mi profesor y asesor, Pablo Montoya Campuzano, por la paciencia y las herramientas que hicieron posible la entrega de este trabajo.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
1 Planteamiento del problema	8
1.1 Antecedentes y marco teórico	12
2 Justificación	17
3 Objetivos	19
4 Metodología	20
5 Recorrido editorial de Roberto Burgos Cantor	22
6 Cartagena: ausencias y presencias de memoria	26
6.1. El puerto: corrección de la historia	32
7 Los cuerpos: experiencias en las palabras	43
7.1 Thomas Bledsoe y Pedro Claver: la potencia de lo inútil	48
7.2 Benkos Biohó y Analia Tu-Bari: desarraigo y libertad	55
7.3. El cuerpo: erotismo y emancipación	62
8 La utopía: el cuerpo derramado en la letra	73
9 Conclusiones	82
10 Referencias	86

Resumen

¿Qué es el cuerpo? Y ¿qué puede el cuerpo? Teniendo en cuenta el concepto expuesto por Foucault del cuerpo utópico como experiencia del deseo y la ilusión humana, y el pensamiento de Merleau-Ponty con respecto a la experiencia de la percepción como tematización de elementos de la realidad y el accionar del ser, este trabajo busca encontrar las configuraciones de memoria, cuerpo y utopía en la novela *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor, con la idea de exponer la resignificación que hace el relato para la reconstrucción de la historia de la esclavitud en Cartagena. Con esto se devela la potencia utópica que existe en la tradición oral y escrita, las cuales se fundan en la experiencia corporal de quienes existieron —y fueron corporalidad y corporeidad—, asunto que permite entender el fenómeno atemporal de la literatura histórica como enriquecimiento del pasado para comprensión del presente.

Palabras clave: Cuerpo, memoria, utopía, *La ceiba de la memoria*, Cuerpo utópico, resignificación.

Abstract

What is the body? And what can the body achieve? Taking into account the concept exposed by Foucault of *the utopian body* as an experience of desire and human illusion and the thoughts of Merleau-Ponty regarding the experience of perception as it thematizes elements of reality and the actuating of the being, this work searches the configurations of memory, body and utopia in the novel *La ceiba de la memoria* by Roberto Burgos Cantor, with the idea of exposing the resignification that the story does for the reconstruction of the history of slavery in Cartagena. With this, the utopian power that exists in oral and written tradition is revealed, based on the bodily experience of those who already existed and —with their corporality and corporeality—, a matter that allows us to understand the phenomenon of timelessness in historical literature as an enrichment of the past for the comprehension of the present.

Keywords: Body, remembrance, utopia, *La ceiba de la memoria*, Utopian body, resignification.

1 Planteamiento del problema

¿Cómo se configura el cuerpo utópico en *La ceiba de la memoria*? Junto con esta pregunta también caben las siguientes: ¿Qué es un cuerpo utópico? y, ¿cómo se enlaza el cuerpo o el análisis literario? La primera pregunta es de orden interpretativo, apelando sobre todo a la experiencia estética ante la obra de Roberto Burgos Cantor; las otras dos preguntas aluden a un intento por asir el confuso significado que se encuentra entre lo sensible, lo social y lo literario.

Configurar el cuerpo utópico es centrarse en tres categorías que permiten explorar lo dicho anteriormente: memoria, cuerpo y utopía; categorías que corresponden, a su vez, a los ejes centrales para esta apuesta interpretativa, ya que permiten abarcar la realidad humana a partir de los elementos que crean los ideales y los sucesos que los alimentan.

De esta manera, el presente trabajo se divide en dos capítulos que develaran la interpretación de la novela en torno a las categorías mencionadas, haciendo uso, además, de conceptos teorizados por Foucault, Pedraza, García, Le Bretón, Merleau-Ponty, entre otros.

En primer lugar, la memoria es uno de los tópicos más trabajados en *La ceiba de la memoria* (2018) como se verá más adelante; sin embargo, dicho concepto en este trabajo se centra en la ciudad de Cartagena como espacio protagónico de la obra y lugar de la memoria que permite la articulación de las distintas voces que en ella convergen, al intercalar, en todo el desarrollo de la novela, un pasado y un futuro. La conversación de las dos temporalidades en el mismo espacio sirve para hacer una revisión sobre la memoria y para formular las preguntas por la permanencia en el tiempo de los actos, de los cuerpos y las voces.

Así las cosas, en la novela se conecta a Cartagena con los campos de concentración en Auschwitz, no solo por la similitud de sus barbaries sino también por la resistencia contra el olvido.

Con esto, se afirma entonces que en la obra, Cartagena —y otros espacios a los que los distintos personajes de la novela acceden y crean— es una heterotopía (Foucault, 2010), es decir, un espacio geográfico y simbólico al cual solo se accede a partir de unas condiciones especiales¹, en este caso, su condición de espacio de la barbarie. En otras palabras, los sujetos en la obra de Burgos Cantor acceden a lo profundo de dicho espacio en la medida en que son atravesados directa o indirectamente por los sucesos de crueldad que acontecen en la ciudad.

Así entonces, la primera interpretación acerca de la memoria en Cartagena y Auschwitz, surge por la necesidad de un espacio para la ubicación de la memoria y sus actores. Por otro lado, la permanencia, en alguna manifestación, de estos actores de la memoria que configuran subespacios en el lugar habitado, resuena con el cuerpo utópico que, cómo deseo etéreo y abstracto, se revitaliza en tanto permanece en la historia, en la memoria.

El segundo capítulo, dedicado al cuerpo, se enfoca en sus clasificaciones² y en la organización de estos en el imaginario de la obra, para luego explicar, a través de los diálogos de

¹ Las heterotopías, o los “espaces autres”, según Foucault, siguen cinco principios fundamentales. 1) “No hay sociedad que no constituya sus heterotopías” (p 21). Desde esto se puede afirmar que se clasifica cada sociedad de acuerdo con las heterotopías que construye. 2) Toda sociedad puede desaparecer y crear nuevas heterotopías. Este proceso representa también las significaciones y valoraciones que se le da a cada espacio tópico. 3) La heterotopía puede contener otros espacios heterotópicos dentro de sí. Es decir, los niveles de poder que un sujeto puede tener dentro del mismo espacio, abriendo y creando aún más espacios dentro del mismo. 4) La heterotopía está sujeta a un tiempo. Llámese desde las convenciones sociales o los momentos de cambios de clima, los espacios mutan de acuerdo con las significaciones temporales que le da el humano. 5) La heterotopía permite la entrada y salida de sí misma. La heterotopía, justamente como espacio otro, es un lugar que requiere de ciertas condiciones para poder ser habitado.

² Esta clasificación hace referencia a los personajes en condición de esclavitud y a los que luchan en contra de esta. Los primeros, es decir los esclavizados, Benkos Biohó y Analia Tu-Bari, dependiendo de la metáfora de la evangelización, hacen referencia en la obra a la civilización o una aparente pertenencia a la sociedad occidental otorgándoles un trato específico por ser extranjeros en su origen, representando la imposición destructiva de lo occidental en lo que no es de ellos originalmente. Los segundos, Alonso de Sandoval y Pedro Claver, en su condición de occidentales y religiosos, se encuentran en las tensiones de aceptar o no aceptar la esclavitud de otros, además de narrarse desde un punto en que son cuerpos enfermos, asunto que juega con la ubicación social de estos personajes sumada a la anterior.

los personajes, la insurrección ante este tipo de clasificación. Esta explicación se dará a partir de los conceptos de *cuerpos disciplinados* y *cuerpos resistentes*³.

No obstante, hablar de los cuerpos en una obra literaria puede llevar a pensar que aquella ficcionalidad presentada en el papel puede constatarse de manera idéntica en el mundo, cómo si esos seres y esas voces fuesen un sustrato real y verificable de los hechos perdidos en la herrumbre del tiempo. De todas maneras, la ficción no es impedimento para la problematización de la realidad y el devenir humano, devenir que se traduce en la experiencia y la corporeidad que habita el mundo. Por eso, esta investigación sobre *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor, toma como segundo punto de partida la pregunta sobre el cuerpo humano, en tanto que este se concibe como el material y actante fundamental en la creación y preservación de la memoria. Así pues, cabe destacar que la lectura de una obra como *La ceiba de la memoria*, por su tinte histórico y reconstrucción poética, no se queda en un plano del estudio literario y puede trascender a reflexiones más profundas sobre el humano, al igual que otras grandes obras de la literatura. Como apoyo a lo anterior, hay que tener en cuenta la afirmación de Pedraza (2008) en torno al cuerpo simbólico, es decir, el cuerpo representado en el arte, en los gestos y en el civismo cotidiano, que es también un agente importante en la construcción social:

Desde el punto de vista social y simbólico, se ha hecho a lo largo de este periodo un esfuerzo a través de instituciones y agentes sociales para vincular las experiencias individuales con su interpretación social, es decir, para conseguir que la experiencia subjetiva individual y grupal corresponda con las formas que la acción individual adopta y que estimulan la interacción social (p 248-249).

³ La concepción de estos dos términos se establece en la reflexión entre el texto de *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Foucault, 1998), y varios de los trabajos de investigación de Sandra Pedraza, Yesenia Pateti y Cynthia Farina.

Es decir, que una de las formas de la supervivencia de la memoria se logra justamente por la conexión del presente y el pasado a través de las construcciones simbólicas del arte, que contiene en sí la interpretación social de lugares y momentos determinados. En este orden de ideas, queda por exponer la utopía que se encuentra en *La ceiba de la memoria* que como toda obra tiene, de alguna manera, utopías y sueños sin necesidad de ser idealistas.

Para lograr lo anterior se hace necesario señalar un primer fenómeno denominado la semilla utópica⁴ de los personajes históricos de la obra: Benkos Biohó, Alonso de Sandoval y San Pedro Claver, de los cuales, por el azar de la historia y los eventos, se ha podido conservar algunas memorias de sus acciones que hacen parte de la novela. Esta conservación ayuda a salvaguardar la brecha histórica y le permite al lector dar vida y movimiento a lo que ya era pasado, y hacer de ese pasado parte de su presente (Fonnegra, 2014). Como consecuencia, la utopía persiste en el tiempo y alarga su alcance.

¿Qué pasa entonces con los demás personajes de la obra que son netamente ficcionales? La construcción poética en estos, por ser ficcionales, no es menor a los históricos: son la simbolización de las secuelas de la barbarie, es decir las voces sepultadas en el olvido sin nombre o la ignorancia discriminatoria de la época. Es así como Analia Tu-Bari y Dominica de Orellana son la hipótesis de lo que pudo ser, la apuesta imaginaria de los pensamientos circundantes del momento, una representación de los actores anónimos que realizaron las acciones documentadas por la historia y la memoria.

⁴ Semilla utópica hace referencia a los ideales que de una u otra forma se han transmitido y transformado en el tiempo hasta el día de hoy. *La ceiba de la memoria* no se hubiera escrito sin la existencia, las acciones y la tradición oral que surgieron de sus personajes históricos.

Un segundo fenómeno para señalar es la relación que sobrellevan los personajes contemporáneos con el pasado, pues en ellos se representa la pregunta por lo ya sucedido en relación con el ahora. Esto conlleva de alguna manera a la formulación de la repetición de la barbarie: así como es en Cartagena, también fue en Auschwitz. Es entonces que la utopía, construida con la memoria y los cuerpos del pasado del mundo⁵ aspira a aprender la lección y no repetir la historia inminente de la crueldad humana.

1.1 Antecedentes y marco teórico

La novela *La ceiba de la memoria* es un relato que marcó un antes y un después en la obra de Roberto Burgos Cantor. Uno de los factores que permitió este acontecimiento fue el trabajo realizado por Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo en su libro *Memoria sin guardianes* (2009), en el cual se recogen pensamientos variados y entrevistas a Burgos Cantor, junto con una recopilación de crítica y estudio de su obra en general. De las siete reseñas críticas reunidas en este libro, tres hablan de *La ceiba de la memoria*, coincidiendo así en el énfasis constante de su autor en representar a Cartagena a partir de una estética fuera de lo convencional⁶. Según Figueroa (2009), la insistencia de Burgos Cantor en una estética poético-narrativa consigue una madurez neobarroca, haciendo uso de narradores en primera persona que “(van) más allá de criticismos locales o costumbrismos pintorescos” (p. 146). Esto ofrece una visión de las sensaciones y los espacios a partir de la detallada y adjetivada descripción de los diferentes entornos. Lo anterior,

⁵ Este concepto de pasado del mundo hace alusión a lo que menciona García (2014) sobre la novela de Roberto Burgos Cantor como totalidad de la representación de las realidades del mundo que puede abarcar una novela universal.

⁶ Alonso Aristizábal, *El Caribe, patio del cielo y la tierra*; Ricardo Sánchez Ángel, *Una mirada histórica a La ceiba de la memoria*; Ariel Catillo Mier, *La Cartagena no velada de La ceiba de la memoria*. Todos estos textos se encuentran en el libro recopilatorio *Memoria sin guardianes* de Castillo y Urrea (2009).

según el mismo Figueroa (2009), permite enfrentar al lector con el mundo colonial y los diferentes dolores humanos, haciendo que las voces que narran no se limiten a la mera explicación y contemplación de su localidad, sino que en el entramado de la polifonía de las siete voces de la novela se abra a una universalización de la experiencia narrada⁷.

Para Lugo (2016), la polifonía de la novela permite la universalización por medio de dos contrastes, la alteridad y el dolor: “Hay un abrazo fraternal de los personajes que no se realiza por medio de simbiosis culturales, sino a través del dolor que ha sido y seguirá siendo padecido por todos” (p. 15). En la novela, el dolor, sentir propio de los seres vivos, es un medio que abre las barreras de lo racial, cultural o religioso, y encausa al lector hacia una empatía con los personajes, hacia ese *otro* ficcional que es reflejo de realidad. De esta manera, el pasado se resignifica y la novela expande la mirada del tiempo que recrea. Parafraseando a Pernneth (2014), *La ceiba de la memoria* transforma la percepción de la historicidad sobre los acontecimientos de la esclavitud colonial, surtiendo un efecto en el que las fechas y la exactitud de los hechos pasan a un segundo plano dejando el camino para una preocupación por la “encarnación de los cuerpos” (p. 182).

Esta encarnación de los cuerpos en la novela —los cuerpos ficcionales— que producen el efecto de transformación antes mencionado, puede equipararse con lo que Clavijo (2018) llama “efectos testimoniales”, los cuales definen las voces de la novela como fragmentos palpables de la memoria colectiva, es decir, representaciones de un pasado, lo cual permite que *La ceiba de la memoria* sea un referente de construcciones discursivas anteriores.

Es aquí cuando aparece una problemática con respecto a la memoria en la novela. Si bien los autores antes mencionados dan un enfoque al concepto de memoria desde un ámbito literario,

⁷ Las siete voces son: tres europeas, Alonso de Sandoval, Pedro Claver y Dominica de Orellana; dos africanas, Benkos Biohó y Analia Tu-Bari; y dos americanas, Thomas Bledsoe y las voces del padre y el hijo.

tomar la novela como constructo y aporte para la historia de la época colonial en Cartagena implica una mirada más detallada a esta, apoyada en dos conceptos: el primero, el de la “repetición narrativa”, que como lo comenta Fonnegra (2014), es la narración que se desarrolla como tradición viva y que además, abre espacio para las configuraciones de identidad, identidad que solo puede ser narrativa y “que da paso al más profundo nivel de la reflexión acerca del tiempo: tiempo narrativo” (p. 80), y el segundo concepto, las afirmaciones de los “imaginarios sociales” de Baczko (1999) en los que el escritor es figura de legitimación desde los constructos de su obra. De esta manera, la novela de Burgos Cantor pasa a una esfera pública que facilita conversaciones sociales sobre la memoria de pueblos y figuras, también pertenecientes al imaginario social.

Otro ejemplo que refleja el imaginario social presente en la literatura de Burgos Cantor se encuentra en la investigación de Kevin Alexis García (2013) sobre la desculturización de los africanos llegados a Cartagena a partir del texto de Burgos Cantor y comparado con el *Tratado sobre la esclavitud* de Alonso de Sandoval. Estas prácticas de desculturización, donde el objetivo era la supresión del cuerpo para su control, encuentran un paralelo en las definiciones de penas y jerarquías de poder como base de la constitución de una sociedad del control que es mencionada por Foucault (1998) en *Vigilar y Castigar*.

Respecto a esto mismo, Benavides (2018) habla de las heterotopías de Foucault como espacios y oportunidades de resistencia, llegando a la conclusión que donde hay poder debe haber algo que sea renuente a este. En el caso de la novela, los diversos personajes develan todo tipo de resistencias que les crean representaciones de las experiencias individuales como oposición a los órdenes establecidos. Ante esto, Agudelo (2015) cita algunos ejemplos de la obra: Analia es la raíz de la Ceiba, Benkos el tronco, Alonso y Claver las hojas. Dichas representaciones, teniendo en cuenta el *Cuerpo utópico* de Foucault (2010), son utópicas dados sus deseos de la incorporealidad,

pues niegan las condiciones presentes del cuerpo y al cuerpo como tal, pero, al mismo tiempo, entran en la contradicción por ser un deseo nacido del mismo cuerpo y con el cuerpo como instrumento para experimentarlo.

Para poder nombrar la corporalidad presente en la novela, sobre todo la de los personajes en condición de esclavitud, es pertinente el aporte de Helg (2018) que modifica el concepto de esclavo a *persona esclavizada* (pp. 9). Con esto, la resignificación del concepto permite que el imaginario de la esclavitud se desligue del pensamiento que naturaliza un color de piel como propio de la práctica esclavista y abra un espacio para hablar del sujeto, al igual que cualquier humano, en un principio en condición de libertad y, luego del rapto, anhelante de esta. Esta realidad es transversal en *La ceiba de la memoria* en tanto se piensa la esclavitud como tragedia y suceso génesis que después se repetiría en Auschwitz⁸.

Por otro lado, para el nombramiento de la corporeidad de los personajes Alonso de Sandoval y Pedro Claver, es fundamental el concepto de *tecnologías de la salvación* que desarrolla Chaves (2009) para describir las acciones buscadoras de la libertad tanto de sacerdotes como de africanos en tiempos de la colonia. Este tópico en la novela se encuentra entre líneas en los desarrollos narrativos de cada personaje, al expresar los ideales y utopías que conciben con respecto a sus situaciones particulares.

⁸ En lectura comparada de la novela testimonial de Primo Levi, *La trilogía de Auschwitz*, son varios los elementos equiparables con la novela de Burgos Cantor, desde las formas de transporte de las personas esclavizadas, las formas de desculturización y los mecanismos para los trabajos forzados.

2 Justificación

En *Los derrotados* de Pablo Montoya (2015), se menciona que los artistas, los escritores, los sensibles en Colombia están destinados a pensar y a construir su experiencia artística alrededor de la violencia. Esta curiosa máxima, que se presenta como una maldición, recoge un imaginario interesante del arte como instrumento de denuncia ante los actos de imposición de la crueldad, pero también como un ejercicio de memoria, pues se escribe y se representa lo que ya ha sido. Cynthia Farina (2005) analizando el discurso deleuziano con respecto al arte dice:

El arte es un “instrumento” para pensar la vida, un instrumento para dar visión a los modos de vida y para dar vida a la visión de la vida [...] el arte como un artefacto con una doble capacidad: la de hacer visible las formas de vida del hombre, y la de “vitalizar”, de poner en movimiento estas formas (p. 76).

Respecto a lo anterior, y pese a que sea algo común entre los artistas, cabe destacarse a Roberto Burgos Cantor como un exponente insistente, tanto en su obra artística como en sus reflexiones, acerca de la temática de la memoria.

Quien determina qué se debe recordar es quien influye en gran medida en la dirección de la sociedad. Es innegable que en Colombia la historicidad y la memoria cada día cobran un valor más

relevante dentro de la construcción del tejido social, ya que las condiciones de los conflictos presentes, que aún llevan dentro de sí las razones de los conflictos pasados, demandan la información y la rememoración de quienes participaron y fueron víctimas. La memoria dota de sentido y valor a los lugares, los objetos, los acontecimientos y las palabras: aquellas cosas que no se recuerdan son condenadas al olvido y al sinsentido. Pero para que haya memoria debe haber cuerpos que le den vida, cuerpos ligados a dichas cosas que permiten el desenvolvimiento del recuerdo, cuerpos creadores de palabras que atraviesen otros cuerpos. Por eso, por su afición a lo vital, cuerpo y memoria son campos de poder regulados y disputados por variadas instituciones y comunidades.

La ceiba de la memoria, como lo afirman varios de sus críticos y estudiosos como el profesor Kevin Alexis García, Adriana Urrea y Ariel Castillo, es una obra que cobra importancia en tanto construye memoria: construye realidad a partir de la ficción y trae y enlaza, consigo misma, utopías del pasado mezcladas con presentes. La novela no sería la misma sin las vidas y voces que dieron cuenta de los hechos narrados y trascendieron en resistencia hasta la actualidad en un constante mensaje: “no repetir la tragedia”.

Por su importancia a la reflexión histórica y actuar humano, el presente trabajo se estructura con el propósito de aportar nuevas miradas a la obra que expandan el interés hacia ella, a través de la crítica de lo corpóreo y utópico como mecanismos de la memoria.

3 Objetivos

3.1 Objetivo general

Analizar *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor desde la mirada del cuerpo utópico, en correspondencia con los conceptos de memoria, cuerpo y utopía.

3.2 Objetivos específicos

Establecer la significación de memoria en la Cartagena que representa Roberto Burgos Cantor en *La ceiba de la memoria*, como un espacio de cuerpos utópicos.

Determinar las construcciones de corporalidades y corporeidades a partir de los análisis discursivos de los personajes de *La ceiba de la memoria*, como principios de cuerpos utópicos.

Develar las utopías e ideales presentes en *La ceiba de la memoria* a partir de las simbolizaciones del discurso, como resistencias perdurables del recuerdo y revitalizaciones de cuerpos utópicos.

4 Metodología

Para lograr los objetivos propuestos en el presente trabajo se hará uso de las teorías de análisis del discurso, narratología y hermenéutica desde las propuestas hechas por Foucault (2003), Bal (1990) y Valdés (2016), respectivamente. Estas herramientas teóricas, por sus enfoques de recolección de unidades pragmático-semióticas, permiten que el análisis se apoye en las conceptualizaciones de otras disciplinas.

Para esto, hay que tener en cuenta que *La ceiba de la memoria* está dividida en cuatro partes en las cuales se da paso una o varias veces a las siete voces protagónicas. Además de las siete voces, aparecen varias voces anónimas de las cuales se profundizará en aquella que representa a Cartagena y sus calles.

Lo anterior se hará teniendo en cuenta el movimiento narrativo que permiten los *actantes* del relato (Bal, 1990), organizando su importancia con respecto a las relaciones de *sujeto-objeto* que permiten las transiciones del mismo. Para poder determinar los sujetos y objetos hay que tener en cuenta *The polysemia of poetic discourse* que plantea Valdés (2016), la cual consiste, no en la interpretación subjetiva del lector, sino en la estructuración de la metaforización de una imagen que permite encontrar los puntos objetivos de referencia, pues cada una de las voces de la novela de Burgos hace referencia a objetos en común desde la significación y la simbolización del lenguaje

a partir de sus universos discursivos. Esta afirmación se centra en los lugares de encuentro de los personajes: memoria, cuerpo y utopía, que como ya se dijo antes, permiten la configuración de cuerpo utópico.

Por último, se delimitarán los límites del discurso a través de la determinación de las unidades del discurso dentro de la obra (Foucault, 2003), teniendo en cuenta los tópicos de las voces y las transiciones de las acciones, es decir, estableciendo la separación de los temas principales de la novela (memoria, cuerpo y utopía) y ubicándolos en los diversos eventos que en esta transcurre (el viaje, la rebelión de los cimarrones, la invasión de los piratas, los rituales en el monte y los sucesos de Auschwitz).

5 Recorrido editorial de Roberto Burgos Cantor

Antes de hablar de *La ceiba de la memoria* cabe primero destacar el comportamiento editorial y crítico en torno a la obra de Roberto Burgos Cantor antes de lo que se denominara su obra cúlspide. En la búsqueda de bases de datos web sobre el autor y su obra, se encuentran una serie de reseñas, opiniones y críticas a su variada obra en un periodo entre 1981 y 2002, en el *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*. Dentro de estas publicaciones periódicas hay una constante mención de la prosa poética y barroca de Burgos, haciendo siempre hincapié que la lectura de este autor no es fácil para el lector desprevenido.

Varón (1981) habla en su reseña de un nuevo cuentista con favorables posibilidades en el mundo literario al reseñar su libro de cuentos *Lo amador* (1980), resaltando la notable prosa poética del escritor cartagenero. Serrano (1989) se aventura a señalar reflejos de la vida de Burgos Cantor en su obra, y sobre las posibles conexiones personales de la obra al escritor. A este entusiasmo se suma Molano (1992), autor de *Un beso de Dick*, desplegándose en una columna llena de elogios y motivación hacia la escritura del autor de *Lo amador*. Para agregar, en cada una de estas opiniones se devela el poco interés de Roberto de ser un escritor comercial, que tiene su propio ritmo para crear aquello que le interesa crear, así sea un fracaso en los mercados editoriales.

Dicha paciencia cobrará factura en varios de los boletines venideros: Aristizábal (1995), García (1998) y Montaña (2002), harán fuertes críticas a las narrativas barrocas y la sobre-adjetivación del autor de *El vuelo de la paloma* (1992). García, recalca en un punto, que quizás, pueda dar luces en las decisiones editoriales de las obras venideras de Burgos y, sobre todo, refiriéndose a *La ceiba de la memoria*: “Parece como si Burgos, enamorado de sus propias frases, hubiera sido incapaz de sacrificar en una segunda escritura aquellas observaciones que no alcanzan

un nivel superior de sentido y forma, ni son tampoco imprescindibles en la narración” (1998, p. 139). Esta observación del reseñista podría dar algunas luces a los cambios casi nulos entre edición y edición de *La ceiba de la memoria*, sin embargo, es una sola afirmación para los casi 40 años de escritura de Roberto Burgos Cantor, afirmación, que no está de más decirlo, no se descarta ante la poca crítica que existe de sus obras primordiales.

Para este punto, Burgos Cantor, goza ya de varios libros de cuentos y novelas de acogida aceptable, con una prosa poética constante que no abandona su obra, como lo afirman benefactores y detractores, y que se lanza a la experimentación de sí misma, incluso añadiendo a su catálogo de géneros el de la literatura infantil con *Juego de niños* (1999), crudamente criticado por Montaña (2002).

Llega el año 2007 y con él la publicación de *La ceiba de la memoria*. En el proceso de crítica de esta obra es importante señalar la figura del joven docente de la Universidad del Valle, Kevin Alexis García, quien hará trabajos importantes de valoración y crítica profunda a esta y a otras obras de su autor en varios artículos de revista (2007, 2011, 2014) y un libro producto de una tesis de grado: *Raíces de la memoria: ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor* (2014). En este libro se señalan varias críticas y reflexiones tempranas a la nueva obra de Roberto Burgos Cantor demostrando, prematuramente, que a *La ceiba de la memoria* le deparaba un futuro brillante que pondría en boca de universidades y académicos el nombre de su escritor.

Además a esto se encuentran las entrevistas *Roberto Burgos Cantor en ConversanDos* (2010), *Roberto Burgos Cantor IX Simposio Internacional Jorge Isaacs* (2017), *Roberto Burgos Cantor IX Simposio Internacional Jorge Isaacs* (2017), entrevistas dirigidas también por García para la difusión y la profundización en la obra del escritor.

Los primeros dos años después de la publicación de *La ceiba de la memoria* pasarán con una recepción muy favorable de la crítica, sin embargo, no será hasta el 2009, cuando gane el Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas, que los trabajos investigativos de la obra comenzarán a abundar, mucho más que el conjunto de todas sus obras anteriores. Escritores como Pablo Montoya (2010) definirán en esta obra cómo la maduración de la escritura de Burgos Cantor; Figueroa (2009) y Lora (2009), en sus respectivos artículos⁹ agregarán a la discusión académica la temática de la problematización de memoria y narración testimonial como aporte de esta novela al género de literatura histórica.

Desde una perspectiva editorial y mercantil se logra evidenciar que luego del galardón de la Casa de las Américas y de que la obra fuese finalista en el premio Rómulo Gallegos 2010, *La ceiba de la memoria* entraría en una serie de reimpresiones de las que se puede denotar su demanda en el mercado lector, teniendo una segunda, tercera, cuarta y quinta reimpresión en los años 2011, 2012, 2013 y 2016 respectivamente. Entre los años 2014 y 2020 se encontrarán la mayoría de artículos académicos y críticos que hablen sobre la obra, cuya constante es la mención de la prosa poética y la construcción de imágenes hasta su maduración¹⁰.

⁹ Figueroa, C. (2009). *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor: perspectivismo neobarroco, acceso a la memoria histórica e incertidumbres de la escritura. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* 9 pp 141-159. Este artículo combina la teoría literaria con un estudio de la escritura testimonial en *La ceiba de la memoria*, asunto que será luego constante en los distintos y futuros estudios de la obra.

Lora, M. (2009). Reescritura y memoria histórica en *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* 9 pp. 129-139. Este artículo, por otro lado, se enfocará en las relaciones antropológicas y las condiciones de esclavitud que permite reflexionar la galardonada obra de Burgos Cantor.

¹⁰ Cabe destacar que los artículos y libro mencionados a continuación son aquellos que se han podido recuperar en las bases de datos, ya que las bibliotecas centrales de la ciudad y el país se encuentran cerradas debido a la contingencia de la pandemia:

-García, K. (2014). Historia y ficción de un puerto negrero: doce expresiones de la deculturación esclavista en *La ceiba de la memoria*. Aportes para una narrativa comparada. *Revista Nexus comunicación* 14 pp. 22-47.

-García, K. (2014). *Raíces de la memoria: ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor*. Cali. Universidad del Valle Programa Editorial.

-Agudelo, P. en Neira Palacio, E. von Werder, S. D. (2015). *Alteridad, globalización y discurso literario*. Frankfurt am Main, Alemania: Peter Lang Edition.

-Martínez, Y. (2015). Museo de lo inútil, *Ursúa* y *La ceiba de la memoria*: entre la crisis y el orden de la representación.

Para el año 2018 *La ceiba de la memoria* vuelve a la imprenta en una nueva presentación, la cual hace juego con los otros títulos de Burgos Cantor publicados en la Editorial Seix Barral, como: *Ese silencio* (2010), *El médico del emperador y su hermano* (2015), *Ver lo que veo* (2017) y *Señas particulares* (2020). La edición del 2018 tendrá una reimpresión para el año 2019, dando de nuevo a entender que la demanda de la obra y los estudios sobre esta no han cesado.

Estudios de Literatura Colombiana 36 pp. 37-57.
-Lugo, F. (2016). Labor y dolor en *La ceiba de la memoria*. *Estudios de Literatura Colombiana* 39 pp. 13-27.
-Clavijo Tavera, D. (2018). El efecto testimonial como configuración del pasado colectivo en *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor. *Estudios de Literatura Colombiana* 43, pp. 45-63.
-Henoa-Restrepo, Darío (2020). Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana. *Revista CS*, 30 pp. 73-95.

6 Cartagena: ausencias y presencias de memoria

En varias entrevistas, Roberto Burgos Cantor hace, frecuentemente, hincapié en la misma anécdota: en momentos de enfermedad de su padre, su caminar lo llevó al encuentro de la capilla de San Pedro Claver en Cartagena, donde se encuentran los restos de San Pedro Claver. Burgos habla del hecho de estar ahí y comenzar a elucubrar lo que sería escribir sobre el santo colonial. Junto a esta experiencia, agrega, coincidió su lectura de un viejo libro llamado *De instauranda aethiopum salute* del sacerdote Alonso de Sandoval¹¹.

Con esta anécdota se puede vislumbrar el funcionamiento de los recuerdos. A los espacios se les suele dotar de significancia a partir de las experiencias históricas o personales. Señala Giraldo (2018) que se trata de los *lugares de memoria*, es decir, edificaciones, objetos, plazas, territorios que contienen una carga histórica y tradicional que conectan el pasado con el presente y, por eso mismo, viven presos de constante resignificación. Para la novela de Burgos Cantor, Cartagena es central como un lugar de memoria, en ella convergen las distintas voces de los personajes, convirtiéndola en el espacio presente al que llegan las experiencias de los sujetos del pasado.

Interpretando el fenómeno de la percepción de Merleau-Ponty, “el mundo es lo que vemos y que, sin embargo, tenemos que aprender a verlo” (Alloa, 2018, p. 81), o en palabras del mismo Burgos: “La memoria es un saber: da cuenta de aquello que no vemos, pero está” (Burgos en Castillo y Urrea, 2009, p. 68). Así, se puede mencionar la experiencia de tematizar el espacio a

¹¹ De este libro, Roberto Burgos Cantor, señala, en varias entrevistas y conversatorios, cómo en su configuración se evidencia un trabajo de sociología y memoria dignos de un estudioso de las ciencias humanas de la modernidad. Este asombro lo lleva a investigar y descubrir, tiempo después, en el proceso de escritura de *La ceiba de la memoria* que San Pedro Claver y Alonso de Sandoval tenían una relación de maestro y discípulo, y que incluso en los momentos de agonía de sus últimos años de vida, fueron vecinos de suplicio en la enfermería. Este detalle le daría gran parte del argumento y propuesta que se encuentra en la novela.

partir de los lugares: traer el pasado para la resignificación del presente y, al mismo tiempo, el presente en acción resignificadora del pasado.

Como se ha dicho anteriormente, el pasado es un fenómeno de resignificación y, si se mira desde la percepción que expone Alloa, de tematización¹² en medio de la experiencia de la percepción. Pero también esta resignificación depende de la figura¹³ que recoja el pasado (Cuervo, 2009). Para el mismo Burgos (2020) en *Señas particulares* esta resignificación se aborda como una inquietud literaria de saldar cuentas con la historia: “El escritor al fundar un universo, sin proponérselo, ejerce una especie de corrección de la historia” (p. 289). Para el escritor de *La ceiba de la memoria*, la problematización de El Caribe (conexión de América, África y Europa) implica al mismo tiempo una problematización de la memoria, pues el escritor se remite a los acontecimientos del pasado en el territorio con el objetivo de darle luces de entendimiento al presente.

Esto se evidencia no solamente en la novela a tratar, sino en casi la totalidad de su obra, comenzando con *Lo Amador*, representación de una cotidianidad llena de tragedias y anti-héroes anónimos en medio del tejido social de los barrios de Cartagena. Son voces que, según Burgos (2020), hasta su momento están excluidas de la literatura colombiana que se venía construyendo, una literatura que se abstenía de señalar, o lo que estaba mal o la voz del vulgo, porque eran asuntos bajos o de poca importancia.

¹² Esta tematización es un concepto que Alloa recoge desde *Lo visible y lo invisible* de Maurice Merleau Ponty, que se entiende como un hacer experiencia por medio de la percepción, algo en medio del flujo constante de la realidad. Para esto, utiliza un ejemplo de un observador de una multitud que no distingue los detalles de la misma, hasta que alguien de la multitud le dirige la palabra y se hace temática en medio de la realidad.

¹³ Esta figura hace referencia a las instituciones que acogen y usan el pasado para la reconstrucción del pasado. Para Cuervo existen dos figuras de institución: La política, que dota de un sentido histórico y un uso específico en el control social, y la cultural, que nace de un modo orgánico y busca procesos de identificación construcción individual y social.

En el documental *Roberto Burgos Cantor: la memoria encendida*¹⁴ Adriana Urrea (2017) menciona que la actitud política del escritor cartagenero es atravesada por una necesidad de hacer memoria y nombrar lo que se ha dejado de nombrar. De esta manera el ejercicio literario que se encuentra en *La ceiba de la memoria* cabe dentro de las definiciones que plantea Cuervo como *memoria crítica* (2009, p. 4), porque busca acoger en sí voces poco escuchadas o no escuchadas en las que se revelan nuevas luces del pasado.

Sin embargo, la necesidad de memoria, la fundación de un universo para saldar la deuda con el pasado, debe de ubicarse en un lugar donde los cuerpos han hecho o tenido la experiencia y permitan la percepción en el presente, pues el lugar por sí solo no hace memoria, son los cuerpos en su accionar los que la generan:

Los cuerpos ocupan espacios y, a la vez, son espacios en sí mismos; son lugares físicos donde las relaciones de género, clase y etnia se encuentran y son practicadas. Los cuerpos pueden ser mapas de deseo, disgusto, placer, dolor, odio y amor y son, además, los primeros objetos de inscripción (Moss y Dyck, 1999).

Con esto, también cabe entender que los cuerpos son presa de resignificación, puesto que, al ser mapas de la experiencia humana, lo que se dice de ellos permite la reconstrucción desde las vivencias del presente. De esta manera, en *La ceiba de la memoria*, las voces de los personajes, tejidas en una constelación de sensaciones, se ubican, en un principio, en la enunciación de su propia experiencia de un hacer memoria: Pedro Claver, postrado en cama con un mal desconocido, recordando una promesa que desdeña del descanso; Alonso de Sandoval, pudriéndose en una cama contigua a la de Pedro, consciente de que aún vive y a punto de entender una búsqueda sobre la

¹⁴ Documental dirigido por Juan Carlos Guardela Vásquez en el programa *Trópicos de TeleCaribe* quinta temporada, a manera de cápsulas entre el 2009-2010, y luego recopilados por el mismo director en un solo video en la plataforma de Youtube.

condición humana; Analia Tu-Bari, preguntándose a dónde ha llegado y rememorando lo que se quedó allá en la tierra de donde fue arrancada; Dominica de Orellana, encontrándose en un mundo que ha reemplazado al antiguo con toda una vida distinta, nuevas sensaciones y nuevos pensamientos; y Benkos Biohó, en su grito desde tierra desconocida con ansias de la tierra natal, desenterrando lo no dicho y lo nombrado que pervive en él.

La creación de estos personajes, desde sus puntos históricos y ficcionales¹⁵, sirven como construcción, desde diversas dimensiones, de la Cartagena colonial.

Además, cabe preguntarse, ¿por qué Cartagena? En el apartado *Sobre el oficio de la escritura en Señas particulares* (2020), la reflexión recae en la elección de una ciudad como Cartagena:

Cartagena. Calamar. Carex. Calamarí. A quién se le pudo ocurrir levantar una ciudad en estos cenagales insalubres, nubes compactas de mosquitos, albuferas y marismas, sin agua potable. Y una empecinada vegetación de mar, mangles y arbustos de playa y ese extraño calor húmedo y lluvias sin parar durante casi el año entero (Burgos, 2020, p. 307).

¹⁵ Cabe hacer la aclaración que los personajes históricos son Pedro Claver, Alonso de Sandoval y Benkos Biohó, mientras que los personajes ficcionales son Dominica de Orellana y Analia Tu-Bari. Sin embargo, todos los personajes gozan de la libertad en la creación del universo literario de Burgos Cantor.

De Pedro Claver se sabe, gracias a biografía hecha por el sacerdote Joan Ribalta (2001) que ingresaría a la Compañía de Jesús en el año 1602 donde demostraría gran interés por la misión de evangelización en el Nuevo Mundo. De esta forma, se embarcaría hacia América en 1610 para terminar sus estudios en Santa Fe de Bogotá y emprender su misión ya ordenado sacerdote desde 1622, momento en el cuál, el sacerdote jesuita se autodenominaría como El esclavo de los negros. Hay que resaltar que su encuentro con Alonso de Sandoval en 1610 definiría su entrega total a la misión de curar y proteger a los negros en Cartagena.

De Alonso de Sandoval, Juliana Almeida (2009), menciona como el sacerdote desde joven habitaba en Perú y creció observando el contexto de esclavitud de los indígenas entre 1580 y 1593, siendo este último año en el cual se uniría a la Compañía de Jesús. Llegaría a Cartagena de Indias en 1605 y serían pocas las veces que se ausentaría de dicha ciudad. Su vocación lo llevaría al cuidado de los esclavos. Esta acción le permitiría tener reflexiones que luego publicaría en el tratado *De instauranda aethiopum salute* en 1627. Luego, años más adelante, tendría planes para una segunda edición con correcciones sobre la justificación de la esclavitud, pero su muerte frenaría dichas publicaciones en 1652.

De Benkos Biohó, son diversas las versiones sobre su vida y las acciones libertarias. Sin embargo, en Helg (2018) se le atribuye diversas acciones de cimarronaje para principios de 1600. En la tradición oral se le considera el fundador del Palenque de San Basilio y en la literatura colombiana, German Espinosa lo retrata, desde la perspectiva de un romance entre su hija Orika y don Francisco de Casas, como un rey vengativo y tiránico.

Los nombres, *Cartagena*, *Calamar*, *Carex* y *Calamarí* representan la historia del nombramiento del territorio y de quienes lo han habitado. Comenzando desde el nombre de Cartagena, se da entender que el misterio del por qué habitar dicho territorio recae, desde Burgos Cantor, en el hecho de asentarse en un lugar inconquistado, donde antes de ser territorio español, era un territorio que ya guardaba otras culturas y otras experiencias.

Así, la Cartagena real de ambigua fundación nutre la Cartagena literaria de Burgos Cantor al ser un territorio donde abunda la experiencia humana atravesada por el dolor y la tragedia, las tensiones que se guardaron en sus costas y piedras de castillo, la lucha entre esclavitud y libertad.

Por otro lado, cabe destacar la vivencia de viaje de otros dos personajes en la novela, el padre y el hijo, quienes hacen un recorrido por las barracas vacías del campo de concentración de Auschwitz:

Algo desolado y sin redención, opresivo, se hacía sólido. Estaba en los galpones, en las cámaras sin gas, en las duchas sin agua, en las torres de vigilancia sin guardianes, en las alambradas con púas amenazantes y pedazos de hielo y nieve limpiadas cada semana y sin pájaros, en las oficinas de administración con los archivos vacíos y sin ujieres ni secretarios ni estafetas de voz en grito, botas de caballería y uniforme (Burgos, 2018, p. 58).

La mención de Auschwitz sirve como punto de comparación con la tragedia de la esclavitud en Cartagena: los campos de concentración se encuentran vacíos, llenos con las marcas de la barbarie. La ausencia que allí se impone hace evidente la presencia de la memoria en todos los rastros de los intentos del olvido¹⁶. Ante esto, la comparación empieza con los hallazgos de cadáveres y restos humanos, cuerpos que se resisten al olvido, pero que sufren de una ausencia de

¹⁶ En este punto, se mencionan los cabellos arrancados, las maletas abandonadas, el olor de asepsia que oculta el olor de la sangre, fotografías y objetos con nombres y números de registro.

identidad. De alguna manera, la Cartagena de *La ceiba de la memoria* está llena de presencias con “ausencias del recuerdo”, llena de una vitalidad desbordante que se devora la memoria:

Conté la vez que en Cartagena de Indias, por los sifones de los lavamanos, subían cabellos con caracoles y peces sin corrientes marinas. Encontraban los cadáveres de los perdidos en el mar, azulosos y a punto de deshacerse, atrancados en los tubos de las alcantarillas. Conté de los campos en la sierra, donde aparecían destellos de fosforescencia nocturna y una especie de hilos enredados como bejucos entre los arbustos y el pasto para ganado. Al buscar la raíz, encontraban que crecían de las cabezas desprendidas de los cuerpos descompuestos arrojados en fosas sin señales” (Burgos, 2018, p. 60).

Los cuerpos que aparecen en Cartagena son parte de un olvido que deviene con una aceptación de la tragedia. La incógnita de los cuerpos encontrados son una rememoración del pasado igualmente difuso o perdido del puerto negrero. De esta forma, los fragmentos de cuerpo naturalizados en el paisaje, en el agua, en las fosas, o en las paredes de los campamentos, demuestran que la barbarie se sigue viviendo, en el pasado y en el presente, en tanto se borra la identidad de quienes mueren y pasan a ser solo “cuerpos”.

Los dos personajes que visitan Auschwitz, cargan con el peso histórico de la barbarie en su presente:

Ambos, tú veintidós años después que yo, nacimos en el antes llamado Nuevo Mundo. Una tierra con herencias forzadas dando tumbos entre máscaras ajenas, rostros enterrados, exterminios y viejos inquilinos que se tomaron la casa. Sin una utopía propia el único sueño perdurable consistía en escupir a Yavé y a Zeus (Burgos, 2018, p. 102).

Estas voces, que aparecen como brochazos del presente a lo largo de la novela, configuran una duda sobre la perpetuidad del dolor del pasado; el padre se cuestiona la aceptación de la carga

histórica por parte del hijo, como un decir ¿hasta dónde llegará este dolor? y ¿por qué se vuelve a vivir esta experiencia?

Cabe destacar que las voces del padre y el hijo se encargan, también, de comparar el horror en Auschwitz con el de la barbarie de la esclavitud en Cartagena; y esta comparación se hace necesaria, porque es la afirmación de que la tragedia, suceda donde suceda, es universal y en ella se pierde toda la humanidad. La comparación entre las dos temporalidades es la resistencia a la focalización de la barbarie en una geografía determinada, cuando en realidad es propensa a encontrarse por ser parte del río de toda la memoria humana. Lo anterior se señala directamente en la experiencia del padre y el hijo en el momento de conocer a Hans y Stella cuando estos comparan la idea de memoria:

Para Stella la memoria era la vida, el arraigo, el origen, la dirección, el destino, la rebelión. Para Hans, un peso insoportable, una culpa todavía sin expiación que atenazaba los días y ponía en el corazón y en la mente un remolino de desasosiego (Burgos, 2018, p. 147).

El encuentro de estas dos realidades de significación de la memoria señala directamente dos posiciones que demarcan la experiencia del recuerdo: El heredero del victimario vencido y la heredera de la víctima vencida, ligados al recuerdo del lugar de la tragedia. La apropiación de la memoria implica en ambos casos pasar por la sensibilidad que hace conciencia y existencia de algo que aún no ha sido nombrado por completo, aludiendo a que se debe de volver al punto de partida, porque el presente se convierte en reflejo del pasado:

Parece que las catástrofes presentes potencian las desdichas pasadas y aparecen otra vez desde los fondos de olvidos de los tiempos sin expiación donde se apilan los crímenes, las víctimas y el dolor desconsolado que no encuentra reposo ni descanso eterno (Burgos, 2018, p. 210).

Es así como la lógica de unos capítulos de la obra dedicados a la ciudad de Cartagena obedecen al hecho de un nombrar la tragedia desde su nacimiento para exorcizar el pasado que ilumina de forma dudosa la experiencia del presente.

6.1. El puerto: corrección de la historia

En el libro *Raíces de la memoria* del profesor Kevin Alexis García (2014) se adjunta una entrevista que éste le hace al escritor Roberto Burgos Cantor y, ante una de las preguntas que indaga sobre el proceso de creación y surgimiento de la novela *La ceiba de la memoria*, Burgos responde que se encontraba observando a los guías turísticos empíricos de Cartagena, que inventan historias y las combinan con algo de la verdad, creando, en medio de la decadencia y la irresponsabilidad, un relato precioso.

El escritor también allí refiere el hecho que Cartagena es un lugar “autonegado”, que no afirma lo que en ella acontece. Por eso, Burgos afirma que “Siempre hay una posibilidad de rectificación, sobre todo en estos lugares donde el ideal que asumió Cartagena era el conservador hispánico” (p. 153). La rectificación a la que se refiere el autor viene del libro *Señas particulares* cuando dice: “Corregir las versiones oficiales de lo histórico, denunciar el pasado, subvertir el orden, mejorar las ideas, proponer otro pensamiento cuando se tropiece con las certezas” (Burgos, 2020, p. 14).

Si bien en lo anterior se habla de una reinterpretación de los lugares decadentes, es decir, adornar a la realidad a partir de la inventiva narrativa, en la Cartagena de *La ceiba de la memoria* (2018), lo que el lector recibe y enfrenta es una ciudad llena de putrefacción y muerte:

[...] la baba gruesa y amarillosa de las pústulas y las cáscaras de la piel podrida de los negros flotando en el barrizal de cieno descompuesto por los excrementos, los orines, el vómito y la sangre lenta y sin fuerza, la trama naciente de las calles, callejones, plazas, puentes, partes de un laberinto aún sin hilo, imponiéndose a las ciénagas, lagunas, canales, colinas, arcabucos, penínsulas, ensenadas de mar, playas y acantilados (p. 151).

El fragmento anterior finaliza la primera parte de la novela, *Enfermos de mar* (capítulo *El puerto*) donde se cierra la reflexión y los monólogos internos de todos los personajes que participaron en la primera parte, y se ve la consolidación de Cartagena como un espacio protagónico, al narrar la cotidianidad de la ciudad en su estado de barbarie de la esclavitud. Y en cada personaje se encuentra un reflejo de la memoria de la ciudad, es decir, cada voz en la obra aporta una visión de Cartagena, sintetizando la experiencia que vive el personaje:

La imagen estaba intacta en su memoria: el mar poderoso y profundo de un azul cristalino dejaba ver las formaciones de corales [...]. La vegetación apretada y abrupta que más que crecer parecía explotar en todas direcciones [...]. Lo envolvió una vaharada putrefacta y en medio de la agitación de las pernas moviéndose, lo aturdió la algarabía en muchas lenguas que brotaba de la orilla con el desorden de un coro de locos (Burgos, 2018, p. 69-70).

La primera imagen que se encuentra Pedro Claver del Nuevo Mundo es la exuberancia de la naturaleza enfrentada e invadida con el actuar humano. Esta misma situación se repite en el personaje de Alonso de Sandoval:

La alegría que causará en su ánimo la llegada, la navegación apacible entre las islas, rumbo a la bahía, el verde intenso y la algarabía de los loros y el suspiro de los manatíes, los cocodrilos adormilados [...] Encima del barrizal y los listones de madera un rosario de hombres y mujeres encadenados temblará por el miedo. Usted quedará pasmado. La fascinación y el asco lo atenazarán (p. 79).

Esta anteposición de naturaleza y humanidad representa en ambos personajes el asombro por la exotividad de un mundo por descubrir, diferente al ya conocido en el viejo continente. Junto a esto se expresa el anhelo y la ilusión de un nuevo comienzo que promete el posible cumplimiento de ideales, en este caso, religiosos y de comunidad. Un paraíso recuperado. Sin embargo, el encuentro con el accionar humano, que se desenvuelve en un conflicto por el encuentro de dos culturas muy diferentes, se muestra ante los dos personajes de una manera abrupta y reveladora: Cartagena ya es un mundo empezado que lleva varios siglos en prácticas de —como lo denomina García (2013)— deculturación¹⁷.

La imagen de Cartagena con la que se enfrentan los personajes Analia Tu-Bari y Benkos Biohó es la imagen del desarraigo y el desconcierto. Tanto el viaje y la naturaleza son remembranzas de la pérdida y la barbarie. Para ambos personajes la naturaleza significa un tropiezo con el constante recuerdo su antiguo mundo y sus raíces. Dice Analia: “Quizá yo también me quedé. Estoy allá. Quedé en la aldea. Permanecí en el reino. Será esto venir. Soy incompleta. Se va consumiendo mi fuerza. Mi ritmo se tropieza con todo lo de aquí y se descarría” (Burgos, 2018, p. 39). Mientras Benkos dice: “Estamos en este suelo cenagoso, de arena y arcilla, y ninguno de los dos somos de aquí [...] Arrastraron hasta este mundo desconocido mis restos. Ahora gritaré para reconstruirlos, encontrarlos, sanarlos, tenerlos en mí” (Burgos, 2018, p. 57).

¹⁷ Según María Cristina Navarrete Peláez, en el capítulo *Las Cartas Annuas jesuitas y la representación de los etíopes en el siglo XVII*, del libro recopilatorio de María Eugenia Chaves Maldonado, *Genealogía de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, la comercialización de africanos como esclavos y el establecimiento de Cartagena como puerto negrero se oficializa en la segunda mitad del siglo XVI, sin embargo, la actividad de esclavizar y comerciar a partir de la vitalidad ya tiene antecedentes en el nuevo mundo con el sometimiento de los pueblos indígenas el cual, describe el profesor Kevin Alexis García en su artículo *Historia y ficción de un puerto Negrero: doce expresiones de la deculturación esclavista en La ceiba de la memoria Aportes para una narrativa comparada*, la esclavitud de los negros devendrá como un suplemento ante la defensa de la esclavitud indígena, llevando esto consigo técnicas, por parte de los esclavizadores, para evitar una nueva defensa de los humanos implicados como producto comprable.

Por último, está Dominica de Orellana, personaje que se presenta como la esposa de un escribano y que no desdeña del todo de Cartagena, sino que la acoge en una oportunidad de libertad de sí misma y el mundo del cual proviene, comparando el silencio, la vigilancia y el frío del Viejo Continente con las nuevas formas que ofrece el Nuevo Mundo:

De cuando en cuando le llegaban al sueño una plaza, la sombra de los palacios, el frío guardado de las iglesias [...] Los ocasos fugaces no le causaban ya la desazón infortunada de los primeros años y se habituaba a este mundo de acontecimientos transitorios y de una ligereza de vértigo. Nada parecía cambiar. Aunque pasaba de todo (Burgos, 2018, p. 46-47).

La agitación de su nuevo hogar a causa de las injusticias que se viven en el puerto le hace olvidar de a poco las ansiedades de su lugar de procedencia. En este puerto se generan varios tipos de resistencias y rumores que crean formas de enfrentar el trajín cotidiano de la tragedia. Cabe resaltar que las mujeres en condición de esclavitud que compra Dominica son adquiridas para luego ser liberadas. Este tipo de acciones son mencionadas por Chaves (2009) como *Tecnologías de la salvación*¹⁸, dentro de las que caben destacar la mención de Burgos en el Simposio Internacional Jorge Isaacs (2017), sobre los permisos que consiguieron los jesuitas de la época de Alonso de Sandoval para la compra de etíopes a manera de método de salvación y sanación, aplicándolos en tareas de intérpretes con otros etíopes.

Dominica también se plantea la opción de escribir una carta al Rey con el detalle de lo que pasa en esta extensión de su reino, donde la lejanía ha permitido la barbarie, manifestada, sobre todo, en el exterminio de los indios y la venta de los negros. Cartagena, que es una promesa de

¹⁸ En el libro compilatorio de María Eugenia Chaves, *Genealogías de la diferencia*, se hace referencia a las tecnologías de la salvación como los diversos métodos en que las personas en condición de esclavitud conseguían su libertad, sufriendo por otros, asumiendo el dolor de otros, y también una manera de rescatar y hacer perdurar su legado.

riqueza ilimitada, es una quimera en la que se sobrevive a una crueldad supuestamente normal, pero inusitada.

Resumiendo, cada voz del pasado y del presente en la novela cuenta con una perspectiva de la ciudad que va aportando a la construcción literaria de la misma, sin embargo, falta por abarcar la voz de Thomas Bledsoe¹⁹, la cual se abordará en capítulos posteriores. De esta manera, la Cartagena de *La ceiba de la memoria* contiene la imagen de una tragedia que carece de significación y percepción en el ámbito colombiano general. Aunque las voces ahondan en experiencias que representan las posibilidades de su momento, en la novela se encuentra otra voz a manera de un narrador en tercera persona que recorre la ciudad revelando otro nivel de la geografía citadina en tres capítulos: *El puerto* (p. 150), *La noche* (p. 229) y *El mercado* (p. 394).

Estos capítulos de *La ceiba de la memoria* finalizan, cada uno, las tres primeras partes del libro²⁰ y funcionan como testigo de todos los acontecimientos de los personajes. Cada ciudad, que es la misma ciudad, es menos corta que en la anterior en cuestión de número de páginas, dando la sensación de un desaparecer del lugar que luego es reemplazado por las voces de los mismos personajes.

La primera ciudad hace referencia a la naturaleza que rodea a Cartagena y, al mismo tiempo, la ciudad misma como puerto, como lugar de llegada y partida. Ejemplo de esto es la primera frase del capítulo: “Bajo la lluvia el puerto desaparece” (Burgos, 2018, p. 150). El elemento natural que

¹⁹ La voz de Thomas Bledsoe llega y recorre la voz de Cartagena, pero no se centra en la experiencia de la ciudad y el territorio, sino en la construcción de la novela sobre Pedro Claver.

²⁰ *El puerto* es el final de *Enfermos de mar*, *La noche* es el final correspondiente a *Transterrados*, y *El mercado* es el final de *Marcas de hierro*. Curiosamente, para la última parte del libro, no hay un capítulo correspondiente que haga referencia a la ciudad. Esto puede interpretarse como un paso al lado de la ciudad como base literaria con el objetivo de los personajes dentro de la novela como evento, esto se dice, pues la última parte de la novela, *Las pinturas de Dios*, se estructura de una forma alterna al ritmo que llevaba la novela para la exploración de otros lenguajes narrativos, donde las voces de Benkos, Analia, Sandoval, Claver y Dominica se desarrollan en eventos en los cuales no siempre son los protagonistas y donde los eventos toman otro tono de perspectiva con respecto a la estructura ya establecida.

se sobrepone al artificio humano, en este caso, el agua. Junto con esta, que rodea la totalidad de la ciudad, aparece toda una metáfora del lavado y acallamiento. El lavado se describe a través de los objetos que son arrastrados y que son, al mismo tiempo, prueba de la barbarie y el entorno mismo del puerto negrero:

Corrientes de río cargadas de los efluvios de los caimanes destripados. Y las mujeres muertas viajan envueltas en fardos de ramas y trapos [...] Los manatíes que escapaban de la cacería de palos. Morían a mitad del cauce antes de alcanzar refugio [...] Ríos de detritus. Desaguaderos de la tierra. Olores revueltos que vienen con la lluvia y están ahí detenidos como el agua que no deja de caer (Burgos, 2018, p. 150-151).

El acallamiento, por otro lado, evidencia la presencia de una fuerza natural en la ciudad que se antepone al constructo humano, tratando de devorar la historia que allí se erige, pero Cartagena permanece y su presencia se desata como un lugar que existiría sin importar qué: “... ese mundo que estaba ahí desde los orígenes de la vida y ese mundo que se levantaba con su ambición de despojo” (Burgos, 2018, p. 151). En este punto, la novela resume a la ciudad y sus habitantes con sus voces, como algo que no se podía evitar, y la lluvia, que logró acallar a la ciudad, amaina y vuelve a hacer presencia el baluarte de San Felipe, la isla de Getsemaní, con su puente levadizo, y el hospital de convalecientes del Espíritu Santo, El Reducto, el fuerte de la Punta del Judío y el humo de los patios.

Estos lugares cobran una resignificación de testigos de lo que las voces de la novela ya han señalado, guardando el secreto solo para quienes quieran ver más allá en la memoria de las calles y las playas. Por último, Cartagena es presa de un calor constante que no cesa ni en la estación de lluvias, ingrediente importante para la consolidación de la tragedia, impulsando el afán de riqueza, la descomposición perpetua de los seres vivos, la sofocación en vida con olores propios de lo

desechado y maltratado: “El sueño de la fortuna, la codicia del comercio que compra-vende todo se agitan en el bochorno perpetuo” (Burgos, 2018, p. 154).

Es así como el capítulo termina dejando a la ciudad en medio del calor y la noche, para encerrarse en sí misma, porque es presa de ataques y robos, quedándose sin la voz de las campanas que anunciaban la devoción y el peligro²¹. La ciudad queda muda de la tradición con el guiño de una voz que destaca en el silencio: “Y vuelve el silencio apenas interrumpido por los tambores y los cantos en las colinas de las afueras” (Burgos, 2018, p. 154). Estas voces hacen presencia sólo ante la caída de la campana como signo de la imposición del viejo mundo, ignorantes del saqueo y preocupadas por la continuidad de su memoria. En este final de *Enfermos de mar*, se le adelanta al lector los sucesos que aparecerán en la segunda parte, donde el accionar de Benkos y Analia develan sus motivaciones en el Nuevo Mundo.

Continuando, el capítulo *La noche*, abre en el punto que termina su antecesor, pero en otra temporalidad: ya no hay ataques de piratas y la presencia de la naturaleza en la ciudad, premeditada y constante, no es nueva y hace parte del paisaje. En este segundo apartado prevalece el misterio que se oculta en la noche: algunos ojos de la guardia se adentran en las visiones de un cura que se autoflagela, enfermos que se escapan y se entregan al deseo, tambores que suenan y no vienen de ningún lugar. Estos últimos ya han aparecido en esta segunda parte en las voces de los sacerdotes Sandoval y Pedro Claver, y en la voz de Benkos Biohó. La síntesis de este capítulo gira en torno al desarrollo del “Nuevo reino” que viene ligado al toque del tambor:

²¹ La cita correspondiente sería “Ahora, también los corsarios arruinan la ciudad” (Burgos, 2018, p. 154), la descripción de un ataque al puerto, describe el robo de las campanas de la iglesia, lo que puede atribuirse al asalto de Francis Drake en 1586 (Cartapedia | Muhca | Museo Histórico de Cartagena | Palacio de la Inquisición | Cartagena de Indias | Colombia, s. f.), evento que coincide con la descripción y fechas aproximadas en las que sucede la novela.

Cuando el viento cambia de dirección un golpeteo de tambores viene y va, sin origen. Se adentra en el mar. Expulsa el miedo triste que habita los sueños de las mujeres y los hombres etíopes. Pone un sosiego de esperanza en los arrumes humanos de la calle de las negrerías. Les llega el habla de los tambores. Para los demás es un ruido que inquieta (Burgos, 2018, p. 230).

La esperanza que se señala está vinculada con la esperanza de la fundación del reino, esto se puede evidenciar en las confidencias que le hacen las mujeres negras que acompañan a Dominica de Orellana y que esta no sabe interpretar en un principio: “Y le dijeron que era por un tiempo, hasta que quedara establecido el reino que les pertenecía” (p. 50). Del mismo modo, Analia Tubari, habla del desarraigo al que Benkos da respuesta por medio del grito que invoca el reino en esta tierra aún sin nombre. Lo anterior describe los actos de cimarronaje explicados por Helg (2018), que en la novela se retratan a través de las escapadas de los negros en la noche con distracciones eróticas hacia los guardias por parte de las mujeres, las estrategias con llamadas del tambor y cifrados en la selva, entre otras siempre guiadas por el sigilo y el ocultamiento²². El capítulo termina con la mención del mismo grupo de personas: “Desenterrados y enterrados, transterrados [...] Los hijos de la luna”. Junto a esto se menciona una ignorancia general de la ciudad bajo el manto de seguridad por la guardia nocturna, sin saber que los ya mencionados “transterrados” están entrando en la acción de la fundación del reino²³. La ciudad termina con el acallamiento de sí misma para darle paso al acontecimiento del reino.

²² A lo largo del libro *¡Nunca más esclavos!* de Aline Helg, se mencionan todo tipo de tácticas y estrategias que los negros en distintas regiones de América usaron para lograr su liberación. En las mencionadas, estas corresponden a la época del libro y las estrategias que se lograron estudiar entre 1492 - 1763: El cimarronaje, comprar la libertad y las revueltas.

²³ La época histórica que se narra en la novela corresponde al XVII colonial, donde la fundación del palenque de La Matuna por parte de Benkos Biohó, que sería el reino que se menciona en las distintas voces de los personajes (Tiempo, R. E. L. 2005, 30 noviembre).

Sin embargo, en *El mercado*, tercera parte de la novela y capítulo más corto, solo se expone la venta de una negra y una negra criolla. La ciudad no se afecta con los esfuerzos que han tenido los distintos personajes, y esta sigue inerme ante los intentos de libertad. Se sigue comerciando y se perpetúa la barbarie, a pesar del tratado de Sandoval, a pesar del grito de Benkos, la ciega de Analia, la carta de Dominica y el accionar de Pedro Claver. “Se vende una negra criolla, general, sana y sin tachas, en seiscientos treinta y seis pesos libres para el vendedor. En la calle de Santa Teresa darán razón” (Burgos, 2018, p. 394). La venta de la negra criolla evidencia las entregas del deseo y el desarraigo y abandono por parte del amo o persona blanca que participó, entregando a la hija no deseada a la oferta-demanda de Cartagena. La persona en venta no posee nombre y es catalogada como un objeto con características de interés. Cabe señalar que lo único nominal en el fragmento es la calle donde se puede conseguir el producto-persona, “Santa Teresa”. La ciudad se funda en un estamento católico que recorre y da nombre a sus partes y calles, pero no penetra en ella una ley fundamental del cuidado propio de dicha religión. La razón de ser del catolicismo es servir de fachada para un mercado que se justifica a sí mismo en la ganancia que produce, incómodos, pero no detenidos por las presencias de Sandoval y Claver. Por otro lado, se encuentra el otro anuncio:

Se vende o se alquila por meses una negra lavandera, planchadora y cocinera, inteligente en la asistencia de un enfermo y ágil para todo servicio, por su ajuste: en la calle de Nuestra Señora de la Luz, o en la escribanía Mayor de Gobierno darán razón (Burgos, 2018, p. 394).

Al igual que en el caso anterior, no hay nominación para la persona en venta o alquiler, solo dando razón como tal del nombre santo que indica la ubicación para las averiguaciones bajo el aval del gobierno que se permanece, que legitima y patrocina el accionar de compra humana. Así, la voz de la ciudad da un cierre y no vuelve a aparecer en la novela. De esta manera, Cartagena en la

novela presenta tensiones que la significan como lugar y personaje de disputa de la memoria, revelando y ocultando la historia que en sí acontece y lleva.

Según Mieke Bal (1990), el actante de una obra se define por la correlación entre sujeto y objeto, la ciudad entonces, como actante es sujeto que esconde, protege y disputa el objeto memoriado. La ciudad también cumple con la función de lugar en tanto representa una interioridad y exterioridad para los demás personajes ubicados en los marcos del día y la noche²⁴.

Esto último es fundamental para dar una certidumbre de momentos y espacios para los monólogos de cada personaje, definiendo la interioridad y exterioridad marcada en Cartagena, su punto en común. Los capítulos de la ciudad dan a entender, en su sucesión de acontecimientos, la forma en la que el día se va apagando para dar paso a la noche. De esta manera, en los capítulos de ciudad, los monólogos y acciones de Benkos y Analia se condensan en su actividad nocturna. Por el contrario y en un principio, las acciones de Sandoval, Claver y Orellana se concentran durante las primeras luces del día.

Estas acciones de los personajes las va acumulando la ciudad-personaje en tanto aparece en las voces posteriores del padre y el hijo cuando comparan la tragedia y resignifican el espacio del otrora puerto negrero. Junto a esto, la tensión de memoria se disputa en la interioridad y exterioridad en tanto se va determinando qué es lo que se recuerda y qué es lo que no. Cartagena en la novela y los capítulos correspondientes a su voz, contiene los sucesos históricos de asaltos, fugas de negros, tambores fundacionales, enfermos llenos de podredumbre y afanes de riqueza, pero ocultando algo más, huyendo de lo que sucede en la noche y a sus alrededores donde la

²⁴ En el libro *Teoría de la narrativa* de Mieke Bal, se explica que la relación entre sujeto y objeto se instala por un verbo que subyace entre ambos, posicionando el sujeto en quien busca ejercer la acción sobre el objeto; el lugar de la interioridad y la exterioridad son símbolos de lo que es seguro y no seguro con respecto al conflicto y la relación de los sujetos.

memoria se hace más débil a la hora de recordar. Por eso, en las voces de la cuarta parte de la novela, la voz de la ciudad no aparece directamente, pero se encuentra difuminada en las acciones de los personajes, como una presencia silenciosa que los rodea.

Para concluir, el capítulo de la ciudad 3, *El mercado*, en términos de los objetivos y motivaciones de los personajes, representa el fracaso, empero, en cuestiones de la relación sujeto y objeto de la ciudad. Esto representa un logro en el objetivo de la ciudad de ser portadora de memoria para quien aprenda a ver la presencia y ausencia enmarcadas en sus calles y muros.

7 Los cuerpos: experiencias en las palabras

La carne es el lugar en el que irremediamente el humano hace cuerpo (Foucault, 2010) y experiencia (Alloa, 2018), pues lo que vive a través del cuerpo es la totalidad de sí mismo. No se puede transferir la experiencia inmediata de lo que es ser, pues la realidad de cada cuerpo es única, pero en el ser, como en un texto, puede habitar el resumen de la realidad de otros y la configuración de una nueva percepción de esta. Los ojos que se posan en las letras de un relato absorben las palabras con una significación que deviene de un pasado personal, mezclando los distintos signos, símbolos y significaciones con las palabras para la creación de una nueva experiencia.

Los cuerpos de Benkos, Sandoval y Claver no se pueden tocar porque han perdido su consistencia corpórea total, ahora son fragmentos que solo habitan la muerte y la inercia. No obstante, sus corporalidades y corporeidades²⁵ pueden leerse y configurarse en la reconstrucción que ofrece la experiencia estética en el papel, en las letras y la ficción impregnada de memoria. Lo que llega en las letras impresas no son cuerpos, sino las reconstrucciones que, dice Burgos, corrigen la historia, la perciben y la resignifican. Y es que el autor, según Hidalgo e Hidalgo (2015), cuando

²⁵ Estos conceptos tomados de Farina (2005), Pateti (2008) y Pedraza (2008) (2010), coinciden en el nombramiento de la experiencia interna de un sujeto consigo mismo y su entorno a manera de corporeidad, mientras la corporalidad es la manifestación de esa experiencia interna en un cuerpo por medio de los movimientos, gestos y capacidades. Pateti ahonda en la relación de estos dos conceptos en el ámbito educativo en el momento en que el cuerpo se enfrenta a un sistema hegemónico de la experiencia de aprendizaje, generando de esta manera condiciones en el cuerpo que se traducen como cuerpos frustrados. De lo anterior, se refleja en Pedraza las formas en que la relación de estos dos conceptos define las clasificaciones del sujeto en los roles sociales, clasificaciones que son determinadas sobre todo por la observación que hace la sociedad en la dimensión corporal (exterior). Por último, Farina, demuestra que la relación de estos dos conceptos forma en el sujeto una tensión con y frente al arte, modificando a este por medio de la conmoción, que es movimiento violento en el ser.

se enfrenta con la labor de la escritura, recoge ante sí un imaginario social que revela trozos de la construcción de la verdad, contando las historias con afirmaciones imperativas que reclaman atención urgente.

En este orden de ideas, cabe señalar lo que indica Cynthia Farina (2005) en referencia al pensamiento deleuziano sobre el arte, el cual es catalogado como un instrumento con doble capacidad: “La de hacer visible las formas de vida del hombre, y la de “vitalizar”, de poner en movimiento estas formas” (p. 76). Por eso, *La ceiba de la memoria* hace visible el dolor de un pasado que se encuentra conectado con el presente, apelando a la sensibilidad que focaliza la experiencia de la barbarie en la ciudad y en los cuerpos.

En *La ceiba de la memoria* hay referencia constante a lo corpóreo; cada personaje se encuentra ligado a una problemática en la que el contexto señala su cuerpo. De esta manera, cabe entender mencionar, que el cuerpo construye lenguaje y se construye a partir del lenguaje, configurando en esta relación recíproca un lenguaje propio de lo corporal que Alloa (2018) resume, desde la perspectiva merleau-pontiana, en el silencio. En otras palabras, la experiencia estética y lingüística que se presenta mediada por la percepción y que atraviesa el cuerpo no se puede mencionar, pero se puede traducir y transformar en palabras por medio del intervalo del silencio.

Lo anterior se puede ejemplificar por cómo, en *La ceiba de la memoria*, se refleja la experiencia del silencio por medio de los monólogos internos e introspecciones de los personajes, que luego se traducirán en acciones corporales que se pueden constatar, en su mayoría, en la historiografía del puerto esclavista en Cartagena de Indias.

Entonces, más que constatar que la construcción de la novela es fiel con lo verdaderamente acontecido, pues el pasado como realización del tiempo no se puede asir con exactitud, se busca tematizar la experiencia del pasado que propone *La ceiba de la memoria*. Esto significa sacar del

silencio aquello que está en el campo de visión historiográfica, que es el evento de la esclavitud en el puerto de Cartagena, y, siguiendo lo que expone Alloa (2018) sobre la percepción de Merleau-Ponty, hacer uso de la experiencia estética para hacer y resignificar la memoria, lo invisible que persiste en la presencia de la letra ante la ausencia del cuerpo.

Consecuentemente, si el cuerpo es experiencia, conlleva también la experiencia del dolor. Volviendo a Alloa (2018), el dolor, junto con la incapacidad y la discapacidad, termina en un resultado de reflexión donde “el cuerpo se nos aparece en su pasividad” (p. 84). Cualquier lector notará con facilidad que *La ceiba de la memoria* es rica y extensa en la descripción y construcción del dolor de sus personajes y es por esto que la aparición del cuerpo en la novela, más allá de las descripciones, es una constante reflexión sobre la realidad corpórea en tanto duele y se sufre:

Un remolino de tinieblas que se diluye en la luminosidad que cae como un bloque en la bodega, el vapor del tabardillo, las viruelas, la infección de las llagas por la marca de propiedad de hierro candente en el pecho, en el brazo izquierdo, en el derecho, el agusanamiento de los cadáveres cuya piel se había empezado a apergaminar en vida, las huellas de las lágrimas agotadas que habían marcado un cauce de sal blancuzca en los rostros amargados (Burgos, 2018, p. 36).

En este apartado se muestra el dolor como algo pasado, una tragedia hallada por los sacerdotes Pedro y Alonso, quienes propician auxilio a los africanos en condición de esclavitud. Ellos mismos tiene su realidad de dolor, pero este se tratará más adelante. Por otro lado, los personajes africanos, Benkos y Analia, habitan un presente de dolor que se relaciona con la remembranza al pasado y lo que era la vida antes de “venir” en el caso de Analia, y de “gritar” en el caso de Benkos:

El látigo zumbó y el que llevaba la cuenta gritó que uno. Yo lo sentí. En mí más que en el cuero de mi cuerpo. Un ardor insoportable y la rabia que no cabía. Entonces canté. A cada azote subía más

la voz. Cantaba en la lengua del castigador y era un arrullo. Cantaba en la lengua de mi madre y de mi padre y era una imprecación. Cantaba en la voz de mis hermanos. De mis amigos. De los que nos sabíamos desde lejos sin confundirnos. De mis muertos y de mis días allá (Burgos, 2018, p. 41).

Según Le Breton (1999): “En verdad, el dolor es íntimo, pero también está impregnado de material social, cultural, relacional, y es fruto de una educación. No escapa al vínculo social” (p. 10). Cada experiencia de dolor de los personajes se muestra en su mundo interno, traducido en monólogos o una percepción de las situaciones constituida por recuerdos, sensaciones y formas de aliviarlo. Siguiendo con Le Breton (1999): “No hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo” (p. 12). Cabe resaltar que el dolor por sí solo no representa ni acciona el movimiento de los personajes en la novela, pero sí refleja las formas en que cada uno lo afronta en la particularidad, ofreciendo una ventana de los distintos modos de rechazo al sufrimiento y las búsquedas específicas de alivio.

De igual manera, cabe mencionar que el cuerpo se clasifica, no desde el mismo cuerpo, sino desde el constructo social en el que habita este. Las formas que obedecen a este orden de las cosas, que designan y mueven procesos de subjetivación, son arbitrarias, justificándose en el fenómeno social particular:

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana (Le Breton, 2002, p. 13).

De esta forma, se pueden plantear las representaciones sociales como base de las problemáticas de *La ceiba de la memoria*, a causa de la focalización que se hace en el fenómeno de la esclavitud. Este suceso, que se vivencia en paralelo con los campos de concentración de Auschwitz en la novela, señala las clasificaciones raciales que ubican a los cuerpos en roles específicos con mayor, menor o nula medida de la dignificación del existir.

De este modo, cabe destacar que la clasificación del cuerpo no se da bajo una mansa aceptación, todo hecho social que tome decisión sobre los roles de un ser implica resistencia manifestada en el cuerpo de diversas formas. Así, se puede afirmar que el cuerpo también es resistencia y tensión, no se doblega con facilidad, no desaparece y siempre deja rastro, se mueve y afecta el espacio, toca y conmueve a otros cuerpos, deja palabras que viajan en el tiempo y hacen sentir la carne ya muerta.

Los intentos por doblegar el cuerpo y controlar su potencia son diversos en la historiografía del puerto de Cartagena, en el caso específico de la novela de Burgos Cantor, García (2013) menciona los procesos de deculturación que se evidencian en la obra con respecto al contexto histórico, donde los cuerpos son sometidos a distintos niveles de violencia con el objetivo de lograr el control total de la fuerza esclava. No obstante, según Benavides (2019) el sometimiento del cuerpo jamás es absoluto, y en donde exista un ente que ejerza el poder y estados de dominación hay, por antonomasia, resistencias.

Por supuesto, es necesario agregar que el cuerpo se reconoce en otros cuerpos. Así, se podría hablar de tres elementos que subyacen en lo corpóreo y se hacen equivalentes en tanto el reconocimiento de la voz propia y la voz otra: la alteridad y la otredad (Orrego y Jaramillo, 2019); el saberse corporalidad que se presenta en el yo y se refleja en el otro; y la identidad (Luchetti, 2009) (Orrego y Jaramillo, 2019), el reconocimiento de corporeidad que ubica el cuerpo en un

espacio y lenguaje y que permite el reconocimiento de lo otro como parte del yo, siendo al mismo tiempo, fractura con el mismo término de identidad para cuestionamiento y resistencia.

Naturalmente, estos elementos tienen cabida en la novela por medio de los reconocimientos continuos que unos personajes hacen con otros: Los sacerdotes jesuitas con Benkos y Analia; Benkos con Orellana; Thomas en su búsqueda de Pedro Claver; el padre y el hijo en su comparativo con Auschwitz y Cartagena de Indias. Estos reconocimientos se visibilizan en las relaciones públicas y privadas que se construyen entre los personajes. No obstante, como consecuencia de los términos anteriores, destaca en la novela la manifestación de las resistencias desde una fuerza vital inherente al ser humano: lo erótico.

En varios puntos de la *La ceiba de la memoria*, el erotismo se hace presente entre los personajes más dispares y bajo manifestaciones entre lo placentero y lo grotesco. Un ejemplo de ello, son las escenas de la mujer en condición de esclavitud y el soldado; el arzobispo y la Caravalí; y Benkos y Dominica; estas escenas se mirarán a profundidad más adelante. Por un lado, Foucault (2011) discute que en el acto del coito se predisponen socialmente en ello, también, ordenamientos del poder, imponiendo incluso en dicha acción los derechos de quien gozaba del placer y quien no, siendo casi por ley el hombre quien dictaba estos derechos. Sin embargo, antes en su conferencia sobre el *Cuerpo utópico* en 1966, Foucault (2010), menciona la presencia del cuerpo en el amor como una resistencia a sí mismo, existiendo y siendo certidumbre en la presencia del otro. En estas afirmaciones se puede vislumbrar un planteamiento social del cuerpo con respecto al placer, al que Pedraza (2006) señala como tema tabú dentro de la sociedad occidental, asunto que, al mismo tiempo, ha conllevado a una reflexión retenida con respecto al disfrute del cuerpo.

En los momentos ya mencionados de la novela, los personajes que no hacen parte de la cultura occidental, representada en el catolicismo, se muestran con mayor experticia a la hora de

dominar y repartir placer, jugar con las sensaciones del cuerpo y, por ende, guiar el acto sexual ante sus acompañantes, quienes representan un rango mayor en escala social. No obstante, y para poder abarcar el análisis de la novela a la luz de los temas propuestos desde el cuerpo, se es necesario dejar luz para la definición del erotismo que plantea Bataille (2022): “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (p. 14). Para profundizar esta afirmación, se amplía el rango de lo corpóreo hasta más allá de sí mismo, más allá de la vida. Esto implica, además, la resignificación, a partir de la novela, de los cuerpos de personajes históricos mencionados: sus cuerpos, gracias a las letras, aún sirven para explorar el amor.

En consecuencia, la novela de Roberto Burgos Cantor referencia, por medio de cada una de las voces de sus personajes, al cuerpo como memoria presente de experiencia, dolor y sufrimiento; clasificación, disciplina y resistencia; alteridad, identidad y erotismo.

Para el siguiente análisis, entonces, se propone la división de las voces en este orden: Thomas Bledsoe y Pedro Claver; Benkos Biohó y Analia Tu-Barí. De esta manera, se podrá estudiar el tema corporal desde las motivaciones de los personajes.

7.1 Thomas Bledsoe y Pedro Claver: la potencia de lo inútil

La relación de Thomas Bledsoe con Pedro Claver se funda en la de un investigador y un objeto de estudio. El equivalente de esta relación se puede encontrar, en términos narratológicos, en la unión de sujeto y objeto con la mediación del verbo que los dispone: Thomas Bledsoe escribe sobre Pedro Claver. Varios autores que han hecho crítica, opinión o estudio sobre *La ceiba de la memoria* como Figueroa (2009), Agudelo (2015) y Clavijo (2018), no dudan en señalar a Thomas Bledsoe, personaje estadounidense y escritor, como el alter ego de Burgos Cantor, pues comparte

con estas diferentes preocupaciones o problemáticas en torno a la escritura que se pueden constatar desde el libro de *Señas particulares*. Esto conlleva a detenerse en la curiosa estructura del libro que, con el juego de una voz que hace de escribiente del mismo relato, lleva al lector a preguntarse si el relato como tal se constata como una obra de Thomas Bledsoe; juego que señala García (2014), cuando en su análisis sobre la novela de Burgos, la compara con el metarrelato presente en el Quijote donde aparece la obra y el autor en el mismo libro.

Pero, más allá de la dinámica del lenguaje, el personaje de Bledsoe es el puente inicial con el pasado al hacerse preguntas sobre un personaje histórico: “Los seres en la tierra están condenados a ser los mismos. Apenas cambian de máscaras. ¿Cuál será el rostro?” [...] “¿Qué hacía a los seres y a las cosas memorables?” (Burgos, 2018, p. 16-17). Estas preguntas se manifiestan en Bledsoe como consecuencia de la investigación que lleva en torno al personaje de Pedro Claver²⁶, sobre el cual plantea escribir una novela. Sin embargo, en medio de papeles, documentos y cartas sobre el personaje, las preguntas de Bledsoe se remiten a la utilidad e importancia de las acciones del pasado, pues siendo Claver y Cartagena de Indias lo que fueron y representan, no evita que la historia esté sepultada en un “cagadero” (p. 17) sin aparente relevancia. La cotidianidad devora la memoria. Por esto se hace necesario en Bledsoe la siguiente afirmación: “La letra salva” (p. 16). La necesidad de plasmar en el papel la experiencia de Claver surge como corrección de la historia.

Por otro lado, se introduce al personaje de Pedro Claver desde la siguiente afirmación: “Había dicho, sin asomo de vanidad, que cuando una dolencia lo tumbara en la cama sería para morir” (Burgos, 2018, p. 19). Con esto, se presenta al personaje como un hombre de constante

²⁶ Vale la pena señalar que en ninguna parte de la novela se hace referencia desde Bledsoe a Claver a la denominación completa del nombre canónico: San Pedro Claver. Claramente existen menciones como “santo” en tanto sustitución del nombre, sin embargo, Bledsoe, incluso hasta el final, opta por la referencia siempre desde el nombre del religioso.

acción que reniega del descanso, el dormir y el sueño, acompañando, además, con un desprecio total del cuerpo en tanto mecanismo de complacencia. Esta actitud se puede entender desde lo que afirma Foucault (2010) con respecto al cuerpo utópico, al decir que la mayor utopía del humano es un cuerpo incorpóreo, el alma. Las acciones de Claver reflejan un constante acallar el cuerpo con el objetivo de la potenciación del alma, relegando el cuerpo a la mera herramienta que se acciona y se mueve sin conmoverse. Sin embargo, el cuerpo en su silencio se manifiesta y se hace presente en el dolor y la incapacidad (Alloa, 2018). Así, el desarrollo de Pedro Claver empieza en un negar el cuerpo, no obstante, la contradicción se presenta en tanto Claver niega su cuerpo para auxiliar y hacer presencia en el cuerpo de la otredad que sufre, acompañado también con la otra contradicción de buscar acallar el cuerpo por medio del dolor, cuando el dolor es precisamente una forma que hace existir al cuerpo.

En este sentido, se podría entender el desplazamiento que este dolor corporal no viene acompañado de sufrimiento, que es lo que hace reflexión en el propio ser, pues el sufrimiento del personaje se traslada en la contemplación del dolor del otro.

En consideración con lo anterior, se puede sintetizar el cuestionamiento de Bledsoe desde una pregunta: ¿Qué puede el cuerpo?

Previamente, se ha hablado del silencio como lenguaje del cuerpo, aquel “intervalo que transforma el sonido en palabras” (Alloa, 2018, p. 79). Este silencio es la potencia anterior a la acción representativa y lingüística de lo corpóreo. En Thomas Bledsoe, Pedro Claver se devela como un ser en silencio del que no se ha hecho literatura, como si esta fuese necesaria para resolver al personaje. En concordancia, se hace un comparativo con las leyendas de los mares que narra el amigo de Bledsoe, Alekos, Basilio Laska:

Cuando la tradición se escribe y queda estampada en la escritura ya pierde su poder de actuar en la vida desde las regiones desconocidas de su origen. Allí, en la escritura adquiere una virtud distinta

y su relación se limita a quien lee [...] Como si el buen morir pidiese, para el descanso eterno y la paz, la sombra de la escritura. Sin la letra escrita el sosiego no llega (Burgos, 2018, p. 67).

Con esto, la relación de sujeto y objeto entre Thomas y Pedro se torna en una configuración doble: Thomas Bledsoe escribe sobre Pedro Claver, y, Pedro Claver actúa para ser escrito por Thomas Bledsoe. Esta configuración no se sale de los parámetros, pues la motivación de ambos personajes se conecta en la búsqueda del mismo sentido en dos acciones diferentes: el actuar constantemente para enmendar el error de la esclavitud y la escritura como acción correctora. Hasta cierto punto, dichos personajes se mantienen en el camino de sus objetivos, sin embargo, es necesario mirar más a fondo las secuencias que van desarrollando en busca de ellos, pues son cruciales para entender la relación con el cuerpo, que es transformación constante.

El camino de Bledsoe lo lleva a Cartagena de Indias, donde debe de visitar los huesos de Pedro Claver, ubicados en su respectiva capilla, pero al llegar a la costa lo que visita en realidad es la ciudad con sus gentes y el movimiento de sus calles. Lo curioso de este capítulo viene desde su título: “Thomas visita los huesos de los santos” (Burgos, 2018, p. 107). El plural marcado genera de entrada la incógnita ¿Cuáles santos? El capítulo se desarrolla en las instalaciones de un bar donde las conversaciones de Bledsoe y Basilio Laska tocan distintos tópicos: lecturas, personas y hasta el vocabulario que usa el barman. Al final del capítulo, Thomas se apostilla ante la capilla Pedro Claver dudoso de entrar:

Las primeras veces no había querido entrar y se quedaba contemplando la fachada, el campanario, las dos torres y la cúpula, la piedra porosa. Imaginaba cómo sería cuando era colegio, convento y capilla y la plazoleta un suelo arenoso con arbustos (Burgos, 2018, p. 112).

Este evento constituye una conclusión que se consolida en los capítulos posteriores: Thomas no encuentra rastros de Pedro en la ciudad actual y aun así, la ciudad conserva restos de este bajo un manto de olvido. La visita a los santos, más allá de los restos escondidos en los rincones olvidados, se refleja en los actos de sus ciudadanos, en tanto si estos fueran extensiones de algo del santo que aún pervive.

Por otro lado, el objetivo de Pedro, salvar las almas de los negros que llegan al puerto, presenta luego el cuestionamiento de su utilidad. Según Bueno (consultado en 2022), Pedro Claver realizó el sacramento del bautismo en más de trescientos mil negros en estado de esclavitud, prestando consuelo y aliviando, lo que más podía, sus cuerpos. Hasta cierto punto, se narra en la novela el accionar de Pedro desde un rol de consuelo, pero también como disciplinador del dogma católico. En varias escenas aparecen acciones por parte del sacerdote, donde decomisa y daña tambores, y hasta se infieren azotes a quienes están bajo su cuidado. Todo lo anterior mientras su cuerpo aguanta el ritmo de la vocación. Pero cuando cae postrado en cama, las resistencias de su cuerpo afloran y no se muestra del todo doblegado.

En el capítulo “Pedro pide una señal”, el cuerpo, tan despreciado por el sacerdote, es ahora su punto de quiebre, el cultivar de su alma no lo ha hecho exento del desgaste del tiempo. El cuerpo es el estorbo para el alma en este personaje, y su condición se podría explicar desde lo que indica Nancy (2006):

El cuerpo es también una prisión para el alma. Allí purga una pena cuya naturaleza no es fácil de discernir, pero que fue muy grave. Por eso el cuerpo es tan pesado y tan penoso para el alma. Necesita digerir, dormir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo (p. 12).

Aunque Nancy no hace la separación del alma y cuerpo, sino que entiende que la experiencia del ser que nace de sí mismo y contiene al cuerpo, el concepto puede aplicarse para comprender al personaje de Pedro Claver, quien solo entiende una parte del ser, obstinándose en negar la realidad corpórea. El jesuita pretende la inmediatez en sus acciones y esto, al mismo tiempo, ignora su fugacidad en tanto mortal y la conciencia de esta misma para hacer en ello lo máximo posible: arreglar el mundo en una sola vida.

Como se ha dicho previamente, las resistencias del cuerpo afloran y la señal que pide Pedro se traduce en una pregunta y en un descubrimiento. La pregunta: “Sus catequizaciones, bautizos, confesiones, santos óleos, alivios y misericordias, consejos y reprimendas, él duda si han influido en su liberación, en abolir ese oprobio que los mata” (Burgos, 2018, p. 115). En términos narratológicos lo anterior se puede traducir como una *confrontación* (Bal, 1990). Pedro, que ha llevado una relación en cuerpo-alma desarrollando los movimientos del personaje y, aunque la confrontación, que también tiene una relación sujeto y objeto, se pueda pensar igual a Pedro (sujeto) y Dios (objeto), la confrontación se da entre el alma de Pedro (sujeto) y el cuerpo de Pedro (objeto). Así, entonces, se da la consecuencia del cuerpo que sale del silencio.

La siguiente escena, que se da en el mismo capítulo, muestra el encuentro de Pedro con una comunidad de negros en medio de la intemperie:

El olor nuevo, humano y animal, lo aspiró pleno cuando el negro, decidido y cordial, lo abrazó. Él, por alguna razón que ya tendría un lugar para sus reflexiones en este ahora de parálisis, había hecho del desprecio a su cuerpo una costumbre de castigos [...] El estremecimiento que le recorrió las fibras y los caminos secretos y desconocidos de su organismo maltratado, nunca antes lo había sentido y se supo preso de una conmoción. Algo nuevo cuya existencia ignoraba y lo perturbó lo dejó sin palabras y también abrazó al negro. Lo abrazó con ganas. Para sentirlo y aumentar la

mortificación del hábito y el jubón empapados [...] Ni siquiera la deliberada apelación al castigo que se imponía lo desvió de entregarse a la satisfacción de ese reconocimiento exento de reclamos y sin condiciones (Burgos, 2018, p. 118-119).

El descubrimiento es la resistencia del cuerpo que vislumbra como siempre estuvo. En la falta de respuesta de Dios, Pedro entiende que la señal que pedía no estaba en el dolor de su propio cuerpo sino en el amor a otro cuerpo que lo ame de vuelta. Más allá del dolor, el amor. En el amor el cuerpo está presente (Foucault, 2010), Pedro experimenta este salir del cuerpo del silencio momentos en los que se abandona a la posibilidad de lo no vivido. Por ejemplo, en el capítulo “El desespero de Pedro” (Burgos, 2018, p. 218), el sacerdote se imagina, sintiendo cada vez más cerca la muerte, y en la imposibilidad de no poder auxiliar el cuerpo del otro, como accionar constante en búsqueda del cuidado espiritual, el escenario hipotético de no presidir una procesión con estandartes en dedicación a la Virgen María, sino bailando con el sonido de los tambores, atiborrando las calles con bullerengue y “sin levantar palenques, porque la tierra nueva eran ellos mismos” (p. 223). Este escuchar el cuerpo y darle rienda suelta, hacer referencia al pensamiento de Merleau-Ponty (reseñado por Ramírez, 2018) con respecto a la “realidad concreta” (p. 99) que es el cuerpo, capaz de lograr la existencia, el pensamiento y la idea de libertad. La enfermedad que postra a Pedro Claver es un volver a sí mismo en fogonazos que aún batallan con la idea de abandonarse en Dios a partir de la negación de la realidad corpórea.

Por último, Thomas Bledsoe adjudica en sus escritos y revelaciones la pregunta sobre el por qué Pedro Claver habría entregado la mayoría de su vida a una empresa que en la inmediatez significaba el fracaso, teniendo en cuenta que nunca vería el más leve signo de compasión en los poderosos de su época. ¿Por qué apostar por lo inútil? También, mientras observa la Cartagena que ignora la memoria de sí misma: ¿Por qué escribir sobre un lugar donde la voz enterraba la lengua

escrita y la memoria en un olvido lento y desesperante? Irene Vallejo (2022) menciona que en las letras se esconden las voces, y que la participación en el mundo de las letras, desde la escritura o la lectura, permite entrar en un mundo intemporal que depende de la sensibilidad humana. Por eso, la carta que escribe Thomas Bledsoe en los capítulos finales, no necesariamente ha de considerarse un anacronismo. Entra, a manera de letra escrita, en la infinitud de la posibilidad que configura memorias y pensamientos. Así, dentro de la carta, el escritor americano rescata el valor de lo inútil, que se menciona en otros capítulos sobre Pedro Claver en la pregunta “¿Por qué el vínculo con la vida exigía tanto?” (Burgos, 2018, p. 304). Lo inútil como potencia de convivencia y de entregarse al mar del olvido, el mar como la uniformidad de que todo es pasado, como menciona Bledsoe en la carta. Teniendo en cuenta esto, cabe mencionar en el atractivo de lo inútil que menciona Giorgio Agamben (1998) como la potencia del no²⁷, donde la vida, y por ende la experiencia corporal expresada por medio del lenguaje (corporeidad), termina siendo eso que se escapa.

7.2 Benkos Biohó y Analia Tu-Bari: desarraigo y libertad

La primera parte del trabajo testimonial de Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (2015) contiene un relato detallado del viaje en los trenes a Auschwitz. En esta descripción, se destacan los elementos de un viaje hacinado, con pocas provisiones dadas por los victimarios, deposiciones de las víctimas en el mismo lugar del viaje y el llanto constante. En *La ceiba de la memoria* estos elementos se repiten en las narraciones y descripciones hechas por parte de Alonso de Sandoval, diferenciándose con Auschwitz en el clima y la duración del viaje. El pasado, de alguna forma,

²⁷ En concordancia con esto, vale la pena mencionar la entrevista hecha a Pascal Quignard en el programa *Conversaciones con Cristian Warnken*, donde el autor apunta sobre la necesidad de escribir sobre personajes olvidados que aparentemente basaban sus vidas en el oficio de la inutilidad. Esta tendencia por rescatar la historiografía del olvido ha sido un asunto que en la obra de Roberto Burgos Cantor y, con más evidencia, en *La ceiba de la memoria* se puede constatar.

tiene un hábito de magnificación de la barbarie. De la tragedia judía, los sobrevivientes, luego de volver a la libertad y recordar quizás lo que es ser humano, tuvieron muchas formas de narrar la experiencia y hacer memoria, mientras que las personas en condición de esclavitud de Cartagena contaron con pocos recursos para reconstruir y aprender de su experiencia. Lo único que llega a la actualidad son voces llenas de hipérbolos, dramas y moralidades, haciendo difícil encontrar una voz auténtica que represente lo que sucedió.

En 1997, en el Palenque de San Basilio, se inauguró y presentó el monumento a la memoria superviviente, desde la oralidad y la leyenda, de Benkos Biohó (Vallejo y Salazar, 1997). La figura de este símbolo del cimarronaje permite acercarse a la narrativa de las personas en condición de esclavitud y rescatar su tradición. Y es, a partir de este imaginario y constatación historiográfica, que la novela se apoya para construir el cuerpo de dos personajes: Benkos Biohó y Analia Tu-Bari.

Hay que señalar, además, que el desarrollo de las voces de ambos personajes dentro de la novela es rico en sensaciones y descripciones de la experiencia corpórea. Según Farina (2005) el arte conmueve y transmite por medio de una violencia hacia la subjetividad de quien experimenta la obra, obrando así la transformación del pensamiento. Teniendo esto en cuenta, *La ceiba de la memoria* no es violenta solo en términos estéticos, sino en las descripciones que usa, raíz de esa violencia que atrae la percepción del lector, que sucede justamente, desde el dolor, tan universal, que se presenta en los personajes Benkos y Analia.

La novela de Burgos dota de voz a la violencia presente en la alteridad, pues profundiza en la sensibilidad humana que no siempre se conoce y da voz a voces anónimas de las cuales jamás se sabrá concretamente como eran. Le Breton (2009) explica:

La condición humana es corporal. El mundo sólo se da bajo la forma de lo sensible. En el espíritu no existe nada que antes no haya estado en los sentidos. “Mi cuerpo tiene la misma carne que la del

mundo”, dice Merleau-Ponty (1964, 153). Las percepciones sensoriales arrojan físicamente al hombre al mundo y, de ese modo, al seno de un mundo de significados; no lo limitan, lo suscitan (p. 21).

Con lo anterior, cabe resaltar en la novela cómo Benkos y Analia no son solamente un constructo individual. Constantemente, ambos personajes hacen referencia a sus cuerpos, que habitan el mundo y habitan a otros: “Nunca voy a morir. Viviré en cuanto he habitado. Árbol y tierra. Cosechas y animal intocable. Mis parientes y mis antepasados. Soy siempre” (Burgos, 2018, p. 39). Con esto se puede entender que esos cuerpos hacen referencia a la historia heredada por el sujeto y la conciencia de que ese ciclo del pasado es la construcción del presente y que también comparte un futuro:

Voy a gritar para sacar las palabras de mi lengua. Para ser yo sin que me cambien. Para que los míos me escuchen y mis dioses me respondan. Y así poder volar sin que el peso de ancla de las palabras no dichas, en mi lengua, me arrastre a los abismos (p. 55).

De esta forma, la carne no solamente se traduce a lo corpóreo en tanto la presencia del cuerpo, sino también a la palabra que el cuerpo produce y pervive en el tiempo, pues sucede en el mundo y el mundo en su composición se compone de otros seres. El grito de Benkos no se queda en él, sino que viaja y transmite el mensaje, se guarda en las palabras, en la memoria, en la carne de otros seres y se manifiesta en la sensibilidad del mundo.

Así, no es solo las descripciones de lo sensible en los personajes lo que marca la violencia estética, sino la estrategia de narrar el mundo justamente desde esa sensibilidad. Las voces de Benkos y Analia están ligadas a otras formas de pensamiento y concepción del mundo, mundo que se construye justamente bajo la mirada de sus cuerpos. Además de esto, es necesario precisar el carácter individual de Benkos y el colectivo de Analia.

En las consideraciones de lo identitario, Clavijo citando a Benjamin (2018), indica que “la memoria integra contenidos de lo individual y de lo colectivo”, formando desde esto una fuerza testimonial en *La ceiba de la memoria*. En consecuencia, se afirma que Benkos, como personaje, no solo engloba su individualidad histórica, sino que representa una colectividad en el discurso que lo rodea, pero que hace uso de la representación del individuo para definir la situación del grito, del que se hablará más adelante.

Por otro lado, Analia representa, desde su entereza ficcional, una memoria de aquellos “sin nombre” que se perdieron en la historia. Los discursos de estos personajes, a manera autorreferencial desde sus cuerpos, permiten no solamente ligar una voz a la memoria, sino a un lugar corpóreo que, como todos los cuerpos humanos, puede identificar la experiencia del dolor y el sufrimiento.

En primera instancia, Analia Tu-Bari se presenta en la novela como mujer llena de desorientación en el nuevo mundo. La palabra que rodea en principio a este personaje es “¿Cuándo?”, en forma de pregunta, a sí misma, a su entorno, en búsqueda de respuestas para tener un horizonte. De esta forma lo que se resuelve en el personaje es la unión con su pasado que comienza y atraviesa su cuerpo donde se aprecia la conservación de identidad en la pertenencia al territorio y su historia:

Soy siempre. Enriquecida por mi pasado que es presente. Continuidad que viene del primero de los primeros jefes de la tribu y que seguirá sin fin más allá de las vidas. Más allá de las muertes. Más allá del más allá. Vivir vidas son mi vida (Burgos, 2018, p. 39-40).

Esta afirmación de identidad apela a las creencias del recuerdo como presencia del ser. En el caso de Analia, las memorias son la constitución de lo que hace que ella sea ella, hacen su ser. Por eso su cuerpo, resistiendo desde la memoria, se encuentra incompleto: “Soy un despojo. Una

desmemoria impuesta” (p. 42). Sin embargo, como se ha mencionado antes, el ser, como totalidad en cuerpo, crea tensiones y resistencias al intentar ser borrado, por eso Analia guarda su nombre a manera de secreto: “Analia Tu-Bari es mi secreto” (p. 42). Las palabras son evocación e invocación: “El alma se escapa por la boca en palabras” (Nancy, 2007, p. 12). Así, Analia hace invocación de sí misma por medio de la reafirmación de lo que representa y construye de sí, que al mismo tiempo es la construcción de todos a los que ella pertenece. Para profundizar en lo anterior, hay que tener en cuenta a Le Breton (2017) cuando afirma que en las culturas occidentales el cuerpo se presenta como límite individual donde se da la subjetivación, infiriendo que en otras culturas no occidentales estos procesos tienden a ser diferentes al occidental y entre ellas mismas. Se podría entender el aspecto de Analia como representación, desde el mismo personaje, de toda una cultura, no siendo solo ella sino ella siendo el resultado y continuidad de esta, es decir, Analia es al mismo tiempo el pasado, el presente y la esperanza de futuro de sus raíces, siendo también la representación de todas las mujeres que hay y que vendrán al poseer todos los nombres de ese nuevo mundo, siendo llamadas “Magdalena, Polonia, Agustina, Potenciana, Gracia, Milagro” (Burgos, 2018, p. 207).

De acuerdo a la propuesta narratológica de Bal (1990), el motivo del personaje en relación de sujeto y objeto es que Analia Tu-Bari desea ser Analia Tu-Bari: “El mar mora en mí. Remueve los instantes que me dejan reconocer lo que soy. Lo que perdí. Mi nombre. Mi tierra. Mis palabras. Analia Tu-Bari es mi secreto” (Burgos, 2018, p. 42). Es decir, que Analia no es ella misma en la tierra nueva, ese mundo no es suyo, sus tradiciones, sus antepasados no son en ese nuevo mundo, y por eso, su accionar se traduce en un ser compuesto de lo que era, y rescatar en ese lugar lo que es ella y son otros.

Analia Tu-Bari, desde su pluralidad de referencia, representa la tradición oral como resistencia al olvido. Por eso mismo, abarca también otra relación de sujeto y objeto: “Lo que me dispongo a ser en esta tierra es una ceiba. Guardadora de acciones” (Burgos, 2018, p. 87).

En la novela, la ceiba es símbolo constante del recuerdo, del lugar donde se guardan los nombres para no ser olvidados. Un ejemplo de esto se muestra en las distintas menciones de la obra cuando los cuerpos de hombres y mujeres que caen al mar, no podrán recuperar su nombre, porque nadie los talla en el árbol. Es así que, la relación sujeto y objeto, obtiene una nueva nominación en tanto Analia Tu-Bari es Ceiba de la memoria. Aunque ya el personaje se hace signo del recuerdo, ese recuerdo de Analia está ligado a su antigua tierra, al ser ceiba, es la apropiación del mundo nuevo que enfrenta. De esta manera, Analia, en la novela, es cuerpo femenino que guarda y custodia las palabras, se hace representación oral de la tradición y el saber hacer. pues el personaje de Analia, en varios de sus capítulos, rememora el conocimiento de hacer miel, tocar el tambor, invocar fenómenos naturales e hilvanar la historia de quien es en su totalidad plural.

En segunda instancia se encuentra Benkos Biohó, un hombre rey de su tribu que busca romper la esclavitud en el nuevo mundo. Al contrario de lo que se conoce en la cultura popular respecto a Benkos transmitido, por ejemplo, por Germán Espinosa (2007) en su cuento *Orika de los palenques*, y por Susana Castellanos (2009) en su ensayo *Orika y Don Francisco de Casas*, en *La ceiba de la memoria* no se hace mención al drama de la familia de Benkos focalizado en su hija Orika²⁸. En la novela de Burgos, Benkos se centra en liberar su grito y ser reconocido como Benkos. Paralelo a Analia, Benkos es individual y se diferencia de los demás negros en condición de

²⁸ En ambos textos se plantea a Orika como la hija de Benkos Biohó, siendo esta misma el foco de la narrativa y su conflicto al enamorarse de don Francisco de Casas, su antiguo amo. Estos relatos mencionan a manera de personaje secundario a Benkos Biohó, retratándolo como un rey severo y orgulloso que busca la venganza contra los blancos por todos los años de esclavitud.

esclavitud. El Rey Arcabuco es uno solo. El gesto de individuación es explicado como “la primera frontera” (Le Breton, 2017, p. 21), donde el límite es el comienzo del cuerpo del otro. Sin embargo, en el caso de Benkos, el reconocimiento no se da por el encuentro de la alteridad, sino por el encuentro consigo mismo. Las primeras acciones de Benkos en la novela son el grito para hacer consciente su espacialidad, su soledad con ansias de colectivo y la proclamación de su nombre, que a diferencia de Analia, no es un secreto:

Gritar para que los que se quedaron sepan, por los cuatro vientos, la dirección de donde estoy, perdido [...] Gritar en mi lengua para desenterrarla. Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras [...] Gritar y gritar para que el dolor se desatasque [...] Gritar para que los dioses acudan y estén al frente y me ayuden a poseer este mundo ajeno [...] Grito para pedirle que me deje sin memoria, como ella, porque la memoria en estas tierras tan lejanas habrá que fundarla con el nuevo reino [...] Voy a gritar. A sembrar mi voz en esta tierra de indios muertos, navegantes y hombres de comercios blancos [...] Gritar para que no se olvide mi nombre (Burgos, 2018, p. 52-57).

El grito de Benkos, según Figueroa (2009), es un desestabilizador de lo que se encuentra en la colonia y también de su propio pasado. Benkos no conecta con su pasado más que en la fundación del nuevo reino, que es un reino ya existente que se traslada. Entonces, la relación sujeto y objeto se puede establecer en un primer grado igual a la de Analia Tu-Bari, donde Benkos desea ser Benkos, pero, contradictoriamente, desea fundar algo nuevo.

Mientras en las primeras partes de la novela el grito de Benkos se repite, en el capítulo “El silencio de los dioses”, el cimarrón se encuentra en un estado de nueva identidad a través del descubrimiento:

Jamás se había imaginado que él tuviera raíces más largas que los baobabs. Ramas subterráneas que se resisten a secarse y buscan ansiosas un arraigo en estas tierras, un alimento después de los azotes y distancia y el sentimiento de extravío sin rutas de vuelta (Burgos, 2018, p. 181).

Descubriendo el nuevo mundo y plantando sus raíces, comienza a conectar con las demás personas en estados de esclavitud. Para entender esto a más profundidad, es necesario mencionar que muchas veces, quienes escapaban de los amos y las plantaciones, lo hacían desde el acto individual donde la supervivencia se traducía en una lucha contra la naturaleza desconocida y alejada de las ciudades (Helg, 2018). Posteriormente sería el acto del cimarronaje, donde se comenzaría a hablar de comunidad, de palenque y de sublevación (Ariza, 2009). Según Señal Memoria (2022), la sublevación dirigida por Benkos implicó para el gobierno de Cartagena de Indias varias derrotas y problemáticas que debieron llegar a un acuerdo de paz, lo que conllevó a una traición que condujo a Benkos a la condena de muerte, colgado en la plaza pública:

Yo grité esa noche. La noche esa fue mi grito. Tú gemiste. Y te aceptaste como mi tierra. Ahí quedé. Qué soy. Miro el mar y acepto el abismo. Alguien me trajo a esta tierra. No es la mía. Dominica me ahorcan. Guárdame en ti Dominica (Burgos, 2018, p. 477).

Es así como se presenta la muerte de Benkos en la novela, permitiendo al lector tener acceso a las últimas palabras del personaje. Lo curioso en estas palabras es el hallazgo del deseo y esa otra parte del cuerpo ligada a la sexualidad y el erotismo. En *La ceiba de la memoria*, Benkos termina teniendo un encuentro erótico con el personaje ficcional Dominica de Orellana. Junto con este encuentro hay varios más: el arzobispo y la cocinera del palacio, Atanasia Calavari; el soldado y una mujer negra, las sollicitaciones con las que reflexiona Sandoval, y las reuniones secretas con el diablo, a manera de orgía, por parte de Dominica.

El erotismo que se presenta en la obra tiene una simbología en el cambio de papeles sociales de la dominación. Mientras que en el mundo occidental la dominación del acto sexual se encuentra regulado por la figura masculina (Foucault, 2011), en la novela se puede entrever la figura femenina, sobre todo en Dominica, como la que decide los flujos de placer, la que invita, la que guía y la que controla las ansias.

7.3. El cuerpo: erotismo y emancipación

En el caso de Benkos y Dominica, él se acerca a ella en son de timidez e inseguridad: “Veo la noche única en que tuve la valentía para entrar al mar. Y Dominica me esperaba. Tú me esperabas. O me llamabas. Y yo demorado. Indeciso. Inseguro. Voy a ti” (Burgos, 2018, p. 476). Cabe observar que en este acto erótico no solo hay placer y exploración corporal, sino que hay emancipación por parte de Benkos, que en capítulos anteriores menciona al mar como el monstruo, el enemigo, y aquí se reconcilia con ese sufrimiento por medio de un nuevo nacimiento que se da al entrar en Dominica.

Benkos “se ahoga” (p. 477) en Dominica, como no se ahogó en el mar, en un encuentro simbólico, que, seguido con la muerte del Rey de La Matuna —que se presenta ante la mujer del escribano temeroso, con miedo y abandonado—, le permite renacer. La palabra guardarse podría entenderse, en términos de la novela, como la ceiba de Benkos, donde vivirá el más allá del más allá.

Bataille (2022) afirma que la muerte, al igual que los límites, representan el riesgo del cambio y la pérdida relacionando con el deseo equiparable del erotismo; en otras palabras, en el clímax de la experiencia erótica el ser se enfrenta al límite de sí mismo que lo acerca a la muerte

y, por ende, esto significa un cambio y una pérdida en el ser. En el caso de Benkos con Dominica en el mar, el rey de La Matuna sufre un cambio en su ser al perder el miedo al mar, siendo esta representación una pérdida que permite a Benkos liberar el dolor por el despojo de su esclavitud.

Para Moreira y Fernández (2007) “por su carácter transgresor el erotismo facilita la lucha por la libertad, al respecto de ataduras formales, contrarrestando los eslabones negativos que representan los discursos autoritarios, dictaduras, intolerancias y guerras” (p. 2). Con lo anterior, es posible afirmar entonces que Benkos encuentra un espacio en el placer que le permite reconciliar con palabras su miedo al mar, dando a entender el proceso en el que el deseo convierte el miedo encuentro con el peso del pasado para el aligeramiento de este.

Hay que tener en cuenta, también, que la misma novela tiene sus propias definiciones sobre lo erótico, donde se vislumbra, a manera de prolepsis, las distintas acciones que vivirán varios de los personajes. Analia, por su parte, establece una diferencia entre dos cosas que son el robo y el rapto:

El robo despoja y termina en desgracia. El rapto es deseo y propone la unión. El robo nace de la codicia, de la aspiración indebida de lo ajeno. No agrega, sino que quita. El rapto es delirio por la posesión del otro. Unas ansias que si no se resuelven no dejan vivir. [...] Y así es el rapto. Una irrupción de amor desbocado por alguien que solo ha visto el cuerpo de uno y que uno no sabe qué ha mirado, qué lanzó su red invisible de la mirada atrapadora. Quien rapta la belleza la conserva. Algunos la destruyen cuando ya no pueden tenerla más (Burgos, 2018, p. 82-83).

De lo anterior, se puede comenzar a entender el misterio de lo erótico con la mirada y la maquinación del deseo. Para Barraza (2013) la mirada es el acto fundamental para el reconocimiento del otro, el dejarse habitar por el otro que hace presencia en lo exterior e interior de quien mira. En Le Breton (2009) la mirada no es un asunto pasivo ni contemplativo; la mirada

es un acto que dota al otro de cualidades que solo ve quien se embebe en la exterioridad del otro, es decir, la mirada tiene la capacidad de descubrir e inventar en el cuerpo ajeno con el objeto de hacer el deseo más intenso.

De esta manera se puede entender que Analia hable del rapto que comienza con la mirada. El rapto, como significación de peligro y de prohibido, cabe dentro de los límites que señala Bataille en la experiencia erótica, ese acercamiento a lo desconocido que al mismo tiempo no se encuentra dentro de lo cotidiano y lo público; que se esconde y nace en la intimidad de la maquinación del deseo.

Por otro lado, Alonso de Sandoval, en la novela, reflexiona sobre el erotismo como una contradicción que logra tanto la purificación y como el agotamiento:

Se rió con susto cuando consideró el poder de purificación del erotismo, la necesidad leal de conocer en carne propia lo que se quiere perdonar [...] Y para suprimir preocupaciones concluyó que la experiencia de la carne, apenas se agota, conduce a la angustia del vacío (Burgos, 2018, p. 188).

El acto erótico como libertad, trasgresión, infinitud de lo efímero, trascendencia del ser y emancipación de los cuerpos es un tema de constante discusión y afirmación (Moreira y Fernández, 2007, Reveron y Parra, 2019, Luque, 2020). Sin embargo, Quelas (2011) reconoce en lo erótico, desde un enfoque teológico, una realidad venérea que califica como deseo puro, y otra realidad agápica atravesada por el amor. De esta manera, podría entenderse que la concepción que encuentra Sandoval en el agotamiento de la carne solo está llena de deseo. Señalando en principio un reconocimiento en el otro en tanto el acto del amor purifica, pero también en acto seguido la posibilidad del agotamiento en tanto solo se configura de deseo el acto de la solicitud o cualquier acto que implique la unión con la carne, “una de esas culpas que persiguen hasta la vejez sin aflojar el debate entre un gozo de amor puro y repentino y el dolor de haber incumplido algo sensible,

distinto y más delicado que una obligación” (Burgos, 2018, p. 188). Este agotamiento se puede equiparar con el robo ya planteado por Analia, donde la ruptura del ser se presenta como una muerte breve que deja al sujeto en un estado de vacío y dolor, culpando a la otredad por el sufrimiento que aparece en momento que el clímax se termina, culpándole de esa muerte que no se hizo definitiva. Reveron y Parra (2019) explican que la pasividad que se le ha impuesto a una de las partes en el acto sexual, refiriéndose casi siempre a la mujer, deja a la parte activa en una especie de abandono, donde se le reprocha a la otra parte el sufrimiento de este estado.

Pero, a pesar de este abandono, en la experiencia que construye Dominica junto a Benkos no aparece este padecimiento de culpa y sufrimiento, lo que llevaría a pensar en un posible amor platónico entre los dos personajes: la novela revela de una relación palpable, visceral y llena de deseo.

La descripción de sensaciones que perduran en el lector, como ya se ha dicho antes, brilla en *La ceiba de la memoria*. En *El sabor del mundo* (Le Breton, 2009) se explica cómo se hace experiencia por medio de los sentidos a medida que el mundo pasa. El ser humano aprende por naturaleza por medio de lo que percibe a través del cuerpo: tacto, mirada, olfato, escucha y gusto. También los sentidos tienen unos límites y, por eso, teniendo en cuenta lo que se ha dicho sobre los límites en Bataille anteriormente, Dominica experimenta ese traspasar en las reuniones nocturnas donde encuentra a Benkos.

Acceptaba con rubor que disminuía al paso de las noches la felicidad con la cual se tropezó después que vio a los congregados en la junta comer carne y beber sangre de humanos y a mujeres y hombres penetrarse al descampado tibio y las brujas chillar de placer y palmotear con ruido de alas de pato (Burgos, 2018, p. 458-459).

Lo erótico, no solamente hace referencia a la relación sexual, tiene una estrecha ligadura con lo oculto, lo prohibido y emocionante (Reveron y Parra, 2019). Además, lo erótico recorre la totalidad de los sentidos estremeciendo al ser. Así, cabe decir que el ver encierra una forma de discernir el mundo y permitir vislumbrar contrastes entre los objetos en una primera infancia, mientras que en la adultez significa el aprehender con la mirada el mundo y dotar de sentido lo que se observa (Le Breton, 2009). Dominica se encuentra con una nueva experiencia que contrasta su vida y traspasa los límites de la posibilidad en su realidad; se convierte en objeto de deseo el poder experimentar lo que observa y percibe: comer y beber, sentir en la piel, escuchar y también olfatear lo prohibido de un placer antes ignoto. En este espacio de orgía, llamada “la reunión” o “la noche”, no solo se encuentra Dominica, también se mencionan variados personajes resumidos en “Frailes casados sospechosos de judío reconciliados blasfemos en cuerpo relajados, con vela en la mano” (Burgos, 2018, p. 461), en los que Dominica ve un fracaso social que les permite liberarse para participar de los placeres de la reunión. Heterotopías de fracasos. Personajes, en su mayoría españoles, confundidos en la noche con esclavos en las mismas condiciones del goce.

Como se ha dicho anteriormente, lo erótico abarca la posibilidad de emancipación y liberación, sobre todo, desde la perspectiva de Dominica:

Recuperaba la sensación del momento en que llegaron al mar y el hombre alentado por ella se despojó de los miedos de la subordinación y le dejó ver su miembro dispuesto para ella para enterrarse en ella y ella revivió el gozo arrinconado el cuerpo que estaba en olvido su poder de tierra que acepta simiente y el poder enjaulado volvió (Burgos, 2018, p. 459).

En este pasaje, se evidencia una liberación en Benkos quien, por medio del deseo, se olvida de su condición de esclavo, de cimarrón, de arrancado, al entregarse a Dominica. Cabe mencionar que esta experiencia de liberación a través del deseo también está presente en el esposo de

Dominica que, agobiado por la abundancia y excesos de su trabajo de letras en un mundo donde “hay apenas dos doctores letrados. Dos para cincuenta mil perdidos en el puerto” (Burgos, 2018, p. 465), recibe la sugerencia de la sierva Malemba de que contrate a una esclava para estar con él en la bañera, justificada en que “el exceso cura el exceso” (p. 466) .

De esta manera, gira en torno a Dominica una liberación de varios aspectos de su vida a través del deseo, siendo trasgresor desde el planteamiento de una mujer anciana disfrutando de su cuerpo. La fuerza trasgresora de lo erótico se escapa de los límites del estándar, permitiendo la imagen, alejada de los idealismos, del disfrute corporal de todos los cuerpos: ancianos, mujeres, fracasados, infieles exiliados (Reveron y Parra, 2019).

Para completar la idea anterior, es necesario señalar que Benkos, en forma de deseo, puede al fin librar el dolor y sufrimiento causado por el desarraigo y el arrancamiento de su tierra. “Yo dormido me desperté [...] Mi piel es negra. Tu piel es blanca. La noche es oscura” (Burgos, 2018, p. 476). Este fragmento da cuenta del reconocimiento en el otro y, al mismo tiempo, del yo. Benkos se encuentra con alguien en quien se refleja como humano. “Mis escasas palabras en tu lengua no sirven. Entonces: aúllo. Y entro en ti. Suave y tibia. [...] Y te aceptaste como mi tierra” (p. 477). Finalmente, Benkos cambia su grito por otros sonidos: hablar, aullar. Su grito se suma a su deseo y goce y, en medio de la angustia de la muerte, puede expresar su dolor contenido, suelto en el mar, lavado de miedo y acogido en la otredad.

Al igual que Dominica, en las escenas copulares que incluyen al arzobispo y al soldado, son las mujeres las que guían el placer y alejan la práctica sexual del mero acto reproductivo y de penetración, abriendo secretos, movimientos que los guían hasta la puerta del deseo y el gozo, con la diferencia de que el placer se enmarca en un interés de rebelión que se da entre la confusión de los hechos.

Según Moreira y Fernández (2007) “Lo erótico es definido como lo inadvertido que súbitamente hace presencia: es el rapto, lo inquietante, el peligro” (p. 1); en añadidura, para Barraza (2013) es la mirada el primer contacto del deseo. Estas definiciones se hacen pertinentes en ambos encuentros. Por el lado del soldado y la etíope, el acto erótico comienza con el reconocimiento de la mujer en la playa:

Entonces apareció, con el estremecimiento de una verdad sin tapujos, desprendida de los cuerpos reventados por la tortura, [...] La belleza desnuda de los pechos firmes, de una llenura tierna y lisa a pesar de las roturaciones del castigo, de unos pezones llenos, casi rojos a la lumbre-luna, [...] un vientre con la curvatura cóncava de velamen tenso por el soplo de los alisios y sin la pelusa de los vellos, el ombligo recogido y apenas la abertura de un ojo asustado por el brillo de la luz, el arbusto frondoso de la entrepierna con sus gajos sedosos en forma de caracoles mojados, y las cabezas rapadas con la protección del aceite de corozo, y la danza sin látigo, sin convulsiones del hambre y la indisposición del viaje (Burgos, 2018, p. 249-250).

Este reconocimiento permite el deseo en la contemplación y plenitud del otro. La belleza nace en la libertad y fuera del maltrato, siendo esta la verdad que despierta el cuerpo del soldado. El soldado comienza a perseguir a la mujer que huye como parte de una estrategia para que Benkos Biohó se encuentre con otros cimarrones y consiga recursos para reforzar su reino. El soldado logra apresar a la mujer y la lleva hasta el campanario, donde esta, confundida porque cree que va a ser castigada, deja actuar al soldado.

En un principio, se puede observar como el hombre de armas tiene el control en la situación: “mordisquee a la mujer [...] La baña toda [...] Toca. Acaricia. Presiona. Hunde. Soba” (p. 265). Sin embargo, la etíope domina la situación y vigila, escucha y permite que Benkos y sus hombres puedan actuar la distracción. El predominio en la escena de besos, mordiscos y lamidas por parte

del soldado hacia la mujer remite a la idea de Le Breton del sexo como “una forma en imágenes de las comidas y a la inversa” (2009, p. 312). En este orden de ideas, la comida representa el deseo en su forma más primitiva, pero implica también un deseo por lo supuestamente indeseado.

En la época colonial, las personas en condición de esclavitud representaban la podre por la forma en que sus cuerpos se disponían en los barrizales; en la misma novela se menciona constantemente a estos cuerpos podridos en vida que expelen olores y sabores desagradables. Pero, aun así, son objetos de deseo, y los actos de sexualidad, en forma de violencia o con consentimiento, en la época fueron muchos y variados. Hay, entonces, un deseo y un misterio por ese cuerpo prohibido, en principio destruido, sin alma ni derecho, pero resistente en su verdad a pesar de la falta de libertad.

De un momento a otro, en el encuentro del soldado con la mujer, en el instante previo a la penetración, la mujer toma el control: “No conocía esto. La mujer parece que va a volar. Gravita. Siente su mástil que el ojo se abre y se estremece. *Baila, baila, sulamita / baila, baila*” (Burgos, 2018, p. 266). Lo anterior da a entender que la mujer se encuentra encima del hombre, siendo en este punto superior, pues controla su deseo y lo obliga a aferrarse a ella, invirtiendo los papeles de poder y dominación. En este punto, curiosamente, donde este personaje, mujer y esclava, ha tomado el control de la situación, se menciona la liberación del miedo por medio del placer: “Libre del miedo del mar, el placer la recorre la tensiona y no sabe si es obediencia o aceptación o la amenaza de muerte” (p. 265). Al igual que Benkos, esta mujer en un acto de goce logra soltar su miedo al mar y a la barbarie causada por su secuestro en su tierra.

Por otro lado, se menciona al soldado, en el clímax, reflejándose en la mujer y en el acto ajeno a él de las danzas en que la vio: “Le gustaría gritar. Unirse al ritmo imperturbable de la mujer. Gritar palabras que volaran” (p. 266); el soldado quiere unirse a ella, convertirse en ella gracias a

la capacidad de lo erótico de calificar de infinito lo efímero del suceso de clímax, permitiendo romper las barreras del yo para ser en el otro (Reveron y Parra, 2019).

En el caso del arzobispo, se hace un juego de palabras para configurar el lenguaje eclesial en un lenguaje del deseo:

Te conoceré entraña del mal te conoceré ingresaré a tu caverna me someteré a los peligros del príncipe rebelado y ahondaré en tu oscuridad más negra que la negrura del exterior más desconocida que los desfiladeros de la tierra me expondré a quedar atrapado en los artilugios de tu placer me entregaré dama del mal me sirves y le sirves a la luz del señor de las tinieblas, ayúdame Señor (Burgos, 2018, p. 444).

El acto transcurre en un delirio de frases y consignas religiosas que hacen alusión al sexo del arzobispo y de la Caravalí: “Mi trompeta de Jericó resuena. Cueva de las cuevas te quiero habitar” (p. 445). Estas afirmaciones se combinan con el enaltecimiento de la figura del arzobispo, obrando en la Caravalí una ensoñación del acto que le permite la entrega. Como en los encuentros anteriores, todo comienza con el acto de la mirada: la cocinera del palacio, narrando desde su perspectiva, ve al arzobispo llegar con toda su pompa y decoro a la cocina.

Moreira y Fernandez (2007) afirman que en el acto erótico, donde se busca más que la mera reproducción, existe una conexión con el clímax de la sensibilidad humana, relacionada con la búsqueda de trascendencia por medio del placer que atraviesa incluso los imaginarios de divinidad. De esta manera, el acto transcurre entre las palabras del obispo que referencian objetos y sucesos bíblicos como metáfora de la situación, mientras que la Caravalí, atravesada también por estas palabras, observa sin miedo o repulsión la voluptuosidad del obispo en comparación con su miembro frágil, su rostro transfigurado y la liberación de excremento líquido que le embadurna la mano.

Te conoceré entraña del mal te conoceré ingresaré a tu caverna me someteré a los peligros del príncipe rebelado y ahondaré en tu oscuridad más negra que la negrura del exterior más desconocida que los desfiladeros de la tierra me expondré a quedar atrapado en los artilugios de tu placer me entregaré dama del mal me sirves y le sirves a la luz del señor de las tinieblas, ayúdame Señor (Burgos, 2018, p. 444).

Históricamente, señala Luque (2020), la mujer se ha tomado en los relatos como sinónimo de sensualidad y maldad, revelando un esfuerzo por convertir la figura femenina y su potencial erótico en el origen del desasosiego del hombre, así como fuente del mal y la desgracia humana. No obstante, en la novela se evidencia la inversión de esto: la Caravalí deja ser al arzobispo, en un principio por miedo, luego por resignación y admiración, y por último por placer. Aunque dentro de lo erótico lo que permite la trasgresión de lo prohibido es el dominio de la violencia y la violación (Bataille, 2022), la descripción del acto entre la cocinera del palacio y el sacerdote se acerca al dolor del abandono y la ignorancia que produce el abuso, relacionándose con el erotismo venéreo del que habla Quelas (2011), donde el deseo puede convertirse en sufrimiento.

Por último, el acto culmina con la picadura de un alacrán en uno de los dedos del arzobispo y la Caravalí succionando el veneno, concluyendo con la mujer embarazada y la idea de que ese hijo será santo. Sin embargo, una vez nacido, Analia Tu-Bari lo sostiene, moribundo por nacer negro. El acto sexual entre estos personajes resulta en la concepción de un niño muerto en vida, que referencia la alevosía del acto cometido por el arzobispo al usar el poder de su supuesta santidad para ingresar en el cuerpo de una virgen. “Qué parimos nosotras. Rabia y despojo y amor” (p. 447). Así, termina siendo la conclusión del uso del deseo como dominación, traicionando y abandonando lo erótico que se hace emancipación.

7.4 La utopía: el cuerpo derramado en la letra

La utopía va más allá del cuerpo, o mejor dicho, aspira más allá de lo mortal, trayendo consigo la negación del cuerpo, el acallamiento de este a pesar de que la utopía como tal nace en lo corpóreo (Foucault, 2010), es decir, hay una fuerza vital que habita la carne y traspasa lo corpóreo, y esta fuerza vital se manifiesta a través palabras y acciones que aspiran a trasladar la experiencia interna a lo material, sin embargo, Foucault menciona que no solo es la materialidad sino la trascendencia en el tiempo, la aspiración del alma, cuerpo incorpóreo eterno y resistente. Esto significa que esta fuerza vital niega la carne por sus limitaciones, a pesar de que es en la carne, el cuerpo, donde esta fuerza vital se nace y se desarrolla, a partir de la experiencia y la formación de sujeto.

Por otro lado, teniendo en cuenta el pensamiento merleau-pontiano, el sujeto en corporalidad, corporeidad y experiencia, constituye al ser en su totalidad, pero esta totalidad, en presencia de la muerte, puede trascender. La utopía lleva al ser a un estado de ilusión que lo acerca a la muerte, al espejo y al amor. En las acciones del sujeto hay una potencia de utopía, como ya se dijo anteriormente, una fuerza vital, que busca salir del ser o proyectar este; no obstante, Le Breton (2009) arguye que el cuerpo no puede salir jamás de sí, ni siquiera por un instante.

Si se entiende bajo la concepción merleau-pontiana, que es la misma que sigue Le Breton, el ser percibe y resignifica mientras es resignificado por otros, es decir, es presa de su tiempo y contexto. De esta manera, la potencia utópica se presenta como una consecuencia de los estímulos externos, basado en experiencias heredadas y propias respectivamente.

Sin embargo, el cuerpo puede tocar incluso más allá de sí mismo: “Cuerpo cósmico: palmo a palmo, mi cuerpo toca todo” (Nancy, 2007, p. 20). Así, se puede interpretar que el fenómeno de la existencia permite al sujeto, desde su carne, ser capaz de tener una interacción con la posibilidad del todo ya que el mundo es, según Nancy (2007), la conformación de cuerpos interconectados en

incesante contacto. Para ahondar en esto, Singer (2021) interpreta las afirmaciones de Nancy desde la fenomenología de Merleau-Ponty: la extensión del cuerpo y su capacidad de dejar marca que son representación de sí mismo. A pesar de la inmutabilidad de la esencia del mundo, esencia en cambio natural y constante, los sujetos pueden dejar partes de sí en la realidad.

De esta manera, se entiende que las palabras, incluso en su inmaterialidad, son una forma de cuerpo que surge de la carne: “Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo” (Nancy, 2007, p 15). Las palabras, en su vacío y silencio como forma de cuerpo ocupa espacio en los sujetos —pues lo corpóreo ocupa espacio inmaterial y material—. Es así, que se puede entender que la utopía del sujeto pervive en la marca que deja. Esta marca se traduce en el arte, el escrito, la palabra hablada (frágil y fugaz), con la ilusión del entendimiento o significación en el futuro.

Por otro lado, las marcas y las potencias utópicas las entiende Jones (2019) desde la *Utopía crítica*, no como el deseo de la planificación de una sociedad ideal, sino con elementos de la autocrítica social, en vez del cambio inmediato de algo. Es decir, la utopía se hace herencia y la potencia utópica se convierte en la interpretación futura de las generaciones que reciban los elementos de la crítica. Así, se podría entender que hay utopías en los diversos personajes de la novela: Benkos con el grito fundador, Analia con su recordar eterno y Pedro Claver desde su incesante accionar que buscaba modificar el mundo. Estas utopías no podrían caber dentro de lo que Jones llama como utopías críticas así representen en parte la autocrítica social, pues la definición, a más profundidad, es que estas utopías se basan en la búsqueda idílica y transformación inmediata, lo suficientemente imposible que se logre hacer en una vida, siendo frágiles en la mutabilidad del tiempo por la potencia que solo se hace en cuerpo presente de quien la concibe, estas utopías se relacionan con eventos espontáneos que se cobijan bajo la definición corpórea que menciona Nancy (2007)..

Las palabras de estos personajes ocupan espacios inmateriales y, a pesar de su fragilidad en el tiempo, se compensan en la mutabilidad del relato que compensa en su ambigüedad la posibilidad de la creación de leyendas, historias, voz a voz, que se enriquecen con el paso del tiempo. Por otro lado, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana hacen la apuesta, dentro de la novela, por la escritura —siguiendo este orden de ideas, la novela de Burgos en sí cabría dentro del campo de la utopía crítica— la cual se basa en las experiencias propias de ellos que buscan narrar y señalar al mundo. Por esta razón, los personajes que se pueden identificar en este accionar de la crítica utópica y la potencia utópica son Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana, desde sus distintos proyectos escriturales.

Los cuerpos dejan huellas que el tiempo no puede borrar y la memoria no puede olvidar. Aunque existan tantas realidades abarcables que así mismo son inabarcables, y por ende olvidables, en el acto de la escritura se encuentra una posibilidad mayor de preservar el pensamiento y la marca corporal. Vallejo (2021) apunta que la escritura es el primer intento casi exitoso de alcanzar la eternidad en el ser humano; con facilidad, entre las líneas de un libro puede volverse a escuchar la voz de un autor de hace muchos años o de uno reciente habitando diferentes espacios al lector. Teniendo esto en cuenta, Ruth Levitas (2009) en su libro *The concept of utopia*, expone que una de las posibles significaciones de la utopía se basa en los elementos que hacen que algo sea utópico, siendo estos, en una libre traducción, el *contenido, forma y función* (p. 208). Así mismo, guiados por las preguntas, respectivamente, de ¿cuál es el contexto de la utopía?, ¿cuáles son las herramientas para lograrla? y ¿cuál es el problema al que apunta o estado utópico que aspira? Además de estos elementos, se añade el origen, al afirmar que la utopía es deseo entendido en tanto

anhelo: algo que apunta al futuro y jamás se encuentra en el presente, de allí su imposibilidad²⁹. El deseo implica también un impulso o potencia utópica. Para Levitas (2013) también está la consideración de la utopía como método:

*The core of utopia is the desire for being otherwise, individually and collectively, subjectively and objectively. Its expressions explore and bring to debate the potential contents and contexts of human flourishing. It is thus better understood as a method than a goal (p. 11)*³⁰.

Así, la naturaleza humana no es entendida solamente desde la adaptabilidad, sino desde el anhelo del cambio de la adversidad: la carne se resiste, la carne busca el placer, la carne busca identidad, la carne busca la permanencia de su ser. Junto a esto, el entender la utopía como un método más que como una meta implica la transformación de un ideal inalcanzable a un método que permite el avance a la mejora social.

De esta manera, se puede entender la obra literaria de Alonso de Sandoval, *De instauranda aethiopum salute*, como una utopía en tanto representa el deseo del fin de una barbarie y el método para abarcar dicha barbarie³¹. Cabe aclarar que el personaje histórico de Alonso de Sandoval es fuertemente criticado por la primera versión de su tratado; según Almeida (2009), el tratado del sacerdote jesuita era más cercano a una justificación de la condición de esclavitud de los africanos

²⁹ Anteriormente se ha hablado del deseo dentro lo erótico. Aunque podrían tener puntos en común el deseo desde lo utópico y el deseo desde lo erótico, en este capítulo el deseo se acerca más al idealismo social que se manifiesta en las acciones públicas que pretenden una transformación estructural.

³⁰ El cuerpo de la utopía es el deseo por ser de otra manera, individual y colectiva, subjetiva y objetivamente. Su expresión explora y trae al debate el contenido potencial y los contextos del florecimiento humano. Es entonces mejor entendido como un método que como una meta (p. 11).

³¹ Cabe añadir, que en el estudio de Restrepo (2015) se detalla que dicho libro tuvo una primera edición de pocos ejemplares. Luego, al intentar sacar una segunda edición, Alonso de Sandoval muere sin poder terminar las correcciones de la primera. Por otro lado, Hebe María Mattos (2009) arguye que el libro de Sandoval no es un tratado contra la esclavitud, sino un tratado para el buen trato del esclavo, es decir una permisión de la esclavitud con mejores tratos hacia quienes la sufrían. De esto se puede afirmar, que ante la muerte del sacerdote, Roberto Burgos Cantor imagine las correcciones y la postdata del libro de Sandoval como el tratado en contra de la esclavitud donde se revisa la legitimación del acto de la barbarie de privar de la libertad a otro ser humano.

que una defensa, haciendo énfasis en que dicho tratado no buscaba el fin de la esclavitud, sino los mejores tratos a los africanos manteniéndolos esclavos. Además, para entender las pretensiones del padre Sandoval, cabe decir que el libro no solamente estaba dirigido a los doctos de la religión, como solía hacerse en dicha época donde las publicaciones del sacerdote iban dirigidas a los mismos miembros de la congregación religiosa, sino a cualquier persona que se aventurara en sus páginas, estando el tratado escrito en lengua *romance* y con traducciones del latín poco comunes para el momento (Restrepo, 2005).

Entonces, esta visión de universalidad y acceso, con un fin específico, que es la forma de aliviar y consolar a los etíopes que llegan a Cartagena, como método para los lectores, evidencia en sí misma la potencia utópica que contiene. No obstante, la novela retrata a un Sandoval que piensa en una posdata para su obra que pueda contener la verdadera interpretación de su tratado, y es justamente con esto, con el hecho histórico de que existió una segunda edición no finalizada, que Burgos hace el juego de la ficción para corregir ese pasado:

Usted ahora establecerá un vínculo entre la ceiba de la memoria cuyo significado aprenderá de los etíopes y su libro. *De instauranda Aethiopum Salute* y la posdata que escribirá en su ceiba. Usted mismo la sembrará (Burgos, 2018, p. 80).

La novela permite imaginar que por medio de su tratado, en el cual se registra bautizos y clasificación de lenguas y tribus africanas, Alonso de Sandoval se ha dejado seducir por la figura de la ceiba como símbolo de memoria, de mensaje lanzado al futuro con la esperanza de una escucha que incluso pueda modificar el pasado, resignificándolo para dar a entender que la vida humana cobra una nueva certidumbre ante la oposición contra la barbarie y la tragedia.

La vida humana cumplirá su ciclo con sigilo. La tierra cubrirá los restos. Sembrarán las ceibas los días de llanto por los muertos y allí, en su altura y su sombra, y su tallo más grande que un abrazo, pondrán la memoria de las acciones. Se irán unos y llegarán otros.

Ese será el principio que Usted recuperará. Querrá exprimirlo y buscará con tenacidad cada impresión (Burgos, 2018, p. 80).

El entendimiento de que en vida no se puede cumplir todo anhelo demuestra la potencia utópica que se plasma en la revisión de su tratado que, paradójicamente, llega a partir de su ausencia, pues nunca se alcanzó a publicar la segunda edición. Sin embargo, es justamente esta ausencia lo que genera la posibilidad de resignificación en la novela, dando a entender que un ser occidental es capaz de participar también del abrazo de la ceiba de la memoria.

Por otro lado, Dominica de Orellana es el personaje que representa la pregunta: ¿acaso nadie más observaba como injusticia la esclavitud? De una u otra forma, Dominica es la apuesta por la figura femenina como resistencia en su época; ella observa y transgrede desde la escritura —mientras los hombres de la época se contagiaban y se guiaban por el deseo de riqueza y poder en un nuevo mundo, las mujeres observaban—, comenzando con el impulso de escribirle al rey, para que las cosas se arreglen de una vez por todas, y luego optando por dejar registrada su experiencia en un diario con el nombre del *Libro de Horas*.

En primera instancia, Alonso de Sandoval es presentado en *La ceiba de la memoria* como un enfermo de muerte, afectado por un mal extraño, desesperado por terminar un escrito para su tratado sobre la esclavitud. Haciendo uso de la relación sujeto y objeto de Bal, se construye la motivación de “Alonso busca terminar su tratado”. Así, por medio de esta función, en un afán por encontrar las palabras adecuadas para cerrar su tratado, la novela explora los recuerdos de Alonso con la intención de reconstruir la potencia utópica con origen en el personaje. Esta potencia vendrá

marcada por la comprensión, por parte del jesuita, de que el pasar de los años auxiliando a los esclavos no será más que un paliativo para el paradigma de la esclavitud: “Verá el esfuerzo de su misión apenas como un alivio” (Burgos, 2018, p. 34). En este sentido, Alonso, entiende que su tiempo de vida es nada más que un instante para lograr resolver el problema de la esclavitud, siendo necesario un esfuerzo mayor, un mensaje que trascienda su vida y dé a entender el significado de su tratado.

Cabe mencionar que la segunda edición de *Instauranda aethiopum salute* saldría en 1647, cerca al año de la muerte del sacerdote en 1652. Esta edición cuenta con varias correcciones y nuevos planteamientos por parte del sacerdote, junto con un plan de publicación de seis libros en dos volúmenes, de los cuales solo logró publicar los tres primeros sin saberse el destino de los otros demás (Restrepo, 2005). La novela se vale de información de los otros tres libros para describir la experiencia de Alonso, postrado en cama, tratando de escribir: “Fluirá y a Usted le resultará arduo fijarlo en las palabras, lo seguirá como si su letra, esmerada y penosa, fuera la sombra de algo que se fuga sin remedio y se pierde” (Burgos, 2018, p. 78). De esta manera, la obra mostrará en sus diversos capítulos este juego con el extravío histórico para la reconstrucción de un personaje. El misterio de lo que pasó con los libros es lo que marcará la posibilidad de las últimas horas del sacerdote jesuita, guiando la ficción a encontrar, por parte de Alonso, el inicio y final de su último escrito:

Usted no se resignará a que su libro lo hayan convertido en un manual, mecánico, aburrido, para bautizar bozales. Lo seducirá el símbolo de la ceiba [...] Usted aceptará que la memoria crece, extiende ramas, establece la continuidad entre el presente desamparado y un tiempo, ya sin peso, que lo precede. Usted atraparé el principio (Burgos, 2018, p. 80-81).

Asimismo, el principio del que se habla consistirá en el ciclo de muerte representado en las ceibas que se siembran. “Se irán unos y llegarán otros” (p. 80). Con la dificultad de la enfermedad, el personaje escribe la agonía, demostrando un dolor en la escritura y un entendimiento, justamente, de lo aprendido por parte de etíopes.

Burgos (2020) al hablar sobre el oficio de la escritura, dice que “En ocasiones se transita el infierno y el escritor roba la forma, su forma, y la arrastra al papel, a la letra, que es sangre” (p. 60). Teniendo esto en cuenta, se podría decir que Alonso representa en la obra ese oficio de la escritura como manera de entregar la vida. Así, la enfermedad y la incapacidad se interpretan como los abismos del escritor donde encuentra más de sí y del mundo, como un peso insoportable, sin embargo, mientras en *Señas particulares* el oficio de la escritura sufre por el silencio del papel, Alonso sufre porque en medio del silencio quiere volcar todo en palabras.

En consecuencia, también cabe la posibilidad del silencio perpetuo y la opción de no escribir, ni plasmar el mundo y plasmarse en el papel, porque la escritura, la utopía lanzada, implica una responsabilidad que no da el descanso ni en la muerte: “Si usted no hubiera escrito un libro a lo mejor resolvería muchos aspectos con una de esas confesiones en el lecho donde el arrepentimiento constituye la mayor penitencia y sigue la imposición del santo viático” (Burgos, 2018, p. 120).

Pero es posible que la escritura, transformada en potencia utópica, no obedezca al simple capricho sino a la responsabilidad de alargar una tarea inacabada. En la novela Alonso pregunta y cuestiona, educa y debate en distintos lugares de la ciudad con distintos tipos de personajes sobre la esclavitud. En la entrevista en *Casa de letras* (2017), Burgos menciona la minuciosidad con que Alonso de Sandoval hace un cuasi trabajo de sociología en el registro de sus bautizos, las procedencias de los negros y la anotación de las lenguas. Ante esto, Restrepo (2005) menciona que

el trabajo del sacerdote jesuita es un referente para el entendimiento y la búsqueda de las raíces de la cultura y procedencia de la afrocolombianidad.

En *La ceiba de la memoria* se califica la escritura de Sandoval como un sin fin de preguntas a la experiencia de la vida: “Para Usted la vida responde. La muerte olvida. Usted hará un esfuerzo por la vida. La subrayará y la testimoniará” (Burgos, 2018, p. 124). Justamente con la vida, con la escritura que se basa en entender y dar luces sobre la vida, se traduce la potencia utópica. Aunque la obra de Sandoval es escasa en su consecución por las pocas y antiquísimas ediciones³², su marca perdura en tanto resume su vida al servicio y expone la vida de otros como presencia fundamental para la comprensión del humano en su totalidad.

En segunda instancia, se presenta a Dominica de Orellana que, al igual que Sandoval, se dedica a la escritura de lo que observa y al registro del dolor de los etíopes en condición de esclavitud. La diferencia con la experiencia de Sandoval radica en su condición de mujer: “Sabía que la palabra era propiedad de los varones, de los loros y de las guacamayas. Y, sobre todo, de los varones blancos y con mando” (Burgos, 2018, p. 48). Es, bajo estas premisas de la estructura del mundo, que la fuerza vital del personaje sale a relucir en potencia utópica, que cuestiona el mundo observable, los preceptos de la ley y la ignominia de la injusticia.

Para comprender a este personaje es necesario señalar la formación de esta que se le expone al lector en la obra: Dominica es instruida por Gudrun Bechtloff, una mujer que luego de haber vivido en la corte Habsburgo entre distintas tensiones religiosas, es llevada a la casa de Dominica. En esta relación de institutriz y alumna nacen las confianzas de lecturas prohibidas para el

³² Ante esto, Restrepo (2005) menciona de la primera edición del libro del padre Sandoval, los pocos ejemplares rescatables y en buen estado. Es sino hasta 1956 que el Padre Valtierra restaura, transcribe y publica una nueva edición del tratado junto la Biblioteca de la Presidencia de Colombia. De una de estas ediciones justamente es que Roberto Burgos Cantor logrará estudiar el trabajo del sacerdote jesuita.

momento. Este acercamiento a lo prohibido por parte de Dominica significa un acercamiento al cuestionamiento, donde se traduce en que los escándalos frente a ciertas realidades rayan en lo ridículo e inútil.

De lo anterior, precisamente, nace la primera motivación del personaje: escribir una carta al rey o a la reina sobre lo que sucede en el Nuevo Mundo. En otras palabras, las lecturas y la observación del puerto de Cartagena, permiten dar a entender a Dominica que el rey y la reina son humanos con el poder de turno, y que las distancias monárquicas no son más que una etiqueta que no puede impedir la comunicación. En consecuencia, la potencia utópica en la esposa del escribano, indica el anacornismo de su época. Según Gutiérrez (2011), Dominica es la representación del nuevo humanismo en la novela, siguiendo las ideas dadas por Erasmo y señalando la problemática de nombrar la diferencia en el nuevo mundo para la emancipación y comprensión entre los seres.

No obstante, en la novela no se resuelve la escritura de la carta hacia el rey o la reina, la vida de Dominica se ha pasado en la vivencia común de una mujer de su momento: crianza de los hijos y deberes católicos para ser servidora de su esposo, aunque este no es mencionado como alguien tiránico en el relato. Así, la relación sujeto y objeto que se construye en el personaje deja de ser “Dominica quiere escribir una carta al rey”. En consecuencia, es necesario señalar el mundo silencioso del relato de las mujeres que Le Guin (2022) problematiza, el cual consiste en la historia no contada del papel de la mujer en la realización de narrativas: “El problema es que todos nos hemos dejado convertir en parte del relato del asesino, y así puede ser que terminemos junto con él” (p. 36). El asesino, en el ensayo de Le Guin, hace referencia a la narrativa siempre contada por las historias bélicas y aparentemente heroicas que fundan la sociedad, sin embargo, ella apunta por el relato de “el sujeto, las palabras del otro relato, la historia no contada, la historia de la vida” (p. 36). En la novela de Burgos, la representación de Dominica es crucial para juntar los paralelos de

la experiencia de la mujer como potencia utópica en medio del silencio social y la experiencia de Dominica en los pequeños espacios secretos de la ciudad no contada, donde se aboga por una liberación menos heroica que llama más a los poderes ocultos de la tierra.

De esta manera, la experiencia de Dominica se traslada al *Libro de horas*, objeto que aparentemente toda mujer de su época posee y donde se registra lo observable, donde lo narrado muere con la escritora y es enterrado con esta. El *Libro de horas*, según la novela, es un relato dirigido a sí mismo, donde se puede encontrar luces de las experiencias pasadas. Dominica comienza a relatar los secretos que guarda en dicho cuadernillo: disfrazada, junto a la negra Malemba, sale a la compra de libros prohibidos y a “esas noches” (Burgos, 2018, p. 435). Esas noches hace referencia a una reunión de diversos personajes de la ciudad donde lo importante es el regreso a la vitalidad de ser y sentir el cuerpo. El registro de esto, secreto y oculto, implica la potencia utópica que, aunque escondida pervive como deseo de las mujeres todas por ser una historia no contada que de una u otra forma llega a la luz.

Yo sé por la Malemba que en uno de los patios contra la ciénaga se reúnen las mujeres. Concurren negras y mulatas. Libres y esclavas. Es un conjunto de viviendas de miseria con la madera de las paredes a medio amarrar y ventanas descuadradas con techos mal cerrados de ramas y palmas (p. 435).

En esas noches, donde sucede la orgía, Dominica escribe la experiencia de vivir en complicidad con esa liberación humana, donde los seres más santos llegan para buscar un consuelo en lo corpóreo dentro de la potencia utópica del placer. Lo erótico vuelve a ser emancipación, iguala a las experiencias, dignifica el cuerpo. Justamente, en esta experiencia, se puede vislumbrar ese dualismo de que el placer no pertenece a Dios sino al Diablo: “buscan en el diablo lo que Dios les niega” (p. 436). En este sentido, lo utópico se traduce, también, como el secreto continuo, que

desde su supuesto espanto, se guarda tradicionalmente entre las voces no escuchadas. Alejo Carpentier (1983) en *El reino de este mundo* nombra estos mismos acontecimientos: “el Boi Caimán”, que como paralelo de las orgías que acontecen en *La ceiba de la memoria*, muestra ese mundo secreto de la noche, donde los esclavos tienen un espacio furtivo de libertad y volver a ser ellos mismos. Entonces, el secreto se difunde y existe, aunque no se hable de ello, y en eso también se encuentra la potencia utópica ligada al oscuro lugar del que pertenecen los que no hablan. Dominica se hace referente y representación de la utopía secreta donde no se encuentra ni el “asesino” y su relato eterno de violencia triunfadora.

8 Conclusiones

La novela de Roberto Burgos Cantor es producto de cuerpos utópicos y, en sí misma, es un cuerpo utópico, entendiendo según Foucault que la utopía corporal hace referencia a la acción que nace de lo corpóreo y se lanza a la corriente del tiempo sobreviviendo y resignificándose. De esta manera, siguiendo el pensamiento merleau-pontiano sobre la percepción y la experiencia corporal, *La ceiba de la memoria* realiza el ejercicio de tematizar el pasado del puerto negrero de Cartagena trayendo voces del olvido y la identidad al mundo moderno. Esta novela, desde su apuesta narrativo-poética, permite hablar de la memoria como tensión moderna para entender el conflicto de la existencia, el cuerpo como experiencia que hermana al ser humano por medio de la sensación, y la utopía como propuesta y método para criticar la sociedad.

La memoria dentro de la novela se instala como un pilar geográfico que resignifica la ciudad de Cartagena como un espacio en conflicto, donde aún se encuentran las pistas de la esclavitud en la colonia. El hecho de ser una novela que problematiza la memoria implica un peso para las discusiones sobre lugares en Cartagena, que ya no existen y que permanecen, dando pie a la construcción literaria de la ciudad, sobretodo esta ciudad de donde han surgido una gran cantidad de escritores que han tratado de asir a la ciudad amurallada en tanto lugar literario.

Esta construcción literaria también consolida a Cartagena como espacio estético, ante la inquietud de Burgos de crear un universo que revela incógnitas humanas desde la escritura, añadiendo a la creación de universos literarios que comúnmente se daban en la selva, para pasar a un lugar como la ciudad. Aunque hay en el contexto colombiano autores que tratan la ciudad como lugar literario, la obra de Burgos enriquece esta literacidad abrazando el Caribe, como lo han hecho

autores como Gabriel García Márquez, Germán Espinoza, Julio Olaciregui y Manuel Zapata Olivella, implicando un desentrañar y enriquecer ese universo colombiano.

La ceiba de la memoria, obra que evidencia la madurez literaria de Burgos Cantor —junto con su otra obra *Ver lo que veo*—, consolida la propuesta de nombrar la épica cotidiana, siendo los personajes de la novela personas comunes y corrientes, dando así a entender la apropiación de la memoria desde las voces no siempre escuchadas: cuerpos secretos que transitan la Cartagena colonial, que habitan sus rincones y afectan el porvenir desde el simple deseo de vivir.

Por otro lado, el cuerpo también se consolida en la novela como inicio de todas las experiencias, y como principio de la existencia. Teniendo en cuenta las concepciones de Foucault, Nancy, Merleau-Ponty, Le Breton y Pedraza, *La ceiba de la memoria* contiene en su narrativa y exploración la problematización del cuerpo como punto de hermandad humana, pues el dolor descrito en palabras y sensaciones permite al lector identificar esa misma posibilidad de dolor, abriendo debates sobre las formas en que el humano entiende las tragedias como parte de un mismo acontecer. En otras palabras y en términos de la novela, la esclavitud en Cartagena y los campos de concentración en Auschwitz son dos y una sola barbarie, como si el hecho de poder conocer más a fondo lo que fue la esclavitud en la época colonial pudiese haber favorecido el paralelo de la barbarie.

Para lograr lo anterior, la novela recrea experiencias de corporalidad y corporeidad en cada uno de sus personajes, remarcando que fueron seres los que habitaron y sufrieron el pasado en el puerto negrero. Esta concepción es un llamado de atención a la reflexión de las posibilidades de la repetición de la violencia humana contra el humano, representados en las figuras de Thomas Bledsoe y El padre y su hijo. En consecuencia, la novela desarrolla a sus personajes desde la experiencia del dolor y transformación al sufrimiento, creando particularidades que definen

identidades y pensamientos, permitiendo todo esto por medio de la descripción al detalle y la precisión en el nombramiento de la realidad sensible. También cabe señalar que, como realidad sensible que presenta la novela, esta enmarca experiencias eróticas como herramientas corporales para la emancipación, siendo efectivo en demostrar que el ser humano también se conecta en el placer y lo hace en mayor medida que con el dolor y el sufrimiento; la trascendencia a través de los sentidos.

Ahora bien, el componente utópico se muestra en la novela por medio de las acciones que permiten que la novela en sí exista. *La ceiba de la memoria* no existiría sin un *De instauranda aethiopum salute*, sin una vocación de sacrificio por el otro como la de Pedro Claver, sin el grito rebelde de Benkos y los ritos secretos, pasados a manera oculta entre generaciones, de lo que eran las noches de placer de Dominica de Orellana en reunión con todas las mujeres, junto con la ceiba de la memoria que representa Analia, Malemba, Concepción, Agustina, Magdalena, Sabina. Los cuerpos del pasado tienen una potencia utópica que le hace sobrevivir al tiempo mismo y que llama al presente. De la misma manera, *La ceiba de la memoria*, perpetúa la continuidad de la utopía de ese pasado lanzando el evento que registra hacia más adelante. ¿Qué futuros estudios o futuras obras inspirará la novela de Roberto Burgos Cantor? La novela entra en ese espacio que define Irene Vallejo como “un lugar intemporal lleno de posibilidades”. Solo el porvenir trae la respuesta, pero el efecto en el presente de esta obra marca un futuro prometedor.

También cabe destacar que la novela entra dentro de las utopías críticas en tanto señala las posibilidades del pasado reflejadas en el presente, entendiéndose la utopía como los deseos que manifiestan y en los que se puede identificar cualquier ser humano: la necesidad de pertenencia, la posibilidad de dar y recibir consuelo, la oportunidad de amar, el chance de resistir, el deber de la escucha de las voces ignoradas, la libertad de la sensación.

Por último, el cuerpo utópico se manifiesta en la escritura misma. Foucault lo define como una ilusión, una mera representación, sin embargo, al ser una representación de la humanidad se recurre tanto a ella que aparece en el arte. Por eso, la potencia utópica no se resuelve, sino que se renueva, muchas veces, en el arte. De alguna manera las obras literarias, y estas como representaciones, no son reales por ser parte de la ficción narrativa, sino que es real lo que en ellas hay y se comunica a los lectores y escritores.

La fuerza renovadora en *La ceiba de la memoria* quizás consiste en la presentación de un evento pasado en la singularidad de su discurso, singularidad acompañada por la configuración poética moderna de Burgos Cantor, para repensar el pasado y que este vuelva a existir en esta realidad presente, que permita hacer una pregunta para modificar el ahora: una pregunta por el cuerpo, una pregunta por nuevas formas de oír, sentir, en los cuerpos. Los cuerpos hacen de sí ese relato.

9 Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (1.a ed.). Pre-Textos.
- Agudelo, P. (2015) Alteridad e imagen poética: La ceiba de la memoria de Burgos Cantor y Proyecto para un memorial de Óscar Muñoz. En *Alteridad, globalización y discurso literario* (p. 113-134) Neira, E. von Werder, S.D. Peter Lang Edition.
- Alloa, E. (2018). Como hablar del cuerpo. En *Pensar el cuerpo* (1.a ed., p. 76-95). Gamboa, L. V. & González, J. R. S. Universidad del Norte.
- Almeida, J. (2009). Guerra justa y gobierno de los esclavos: La defensa de la esclavitud negra en Bartolomé de Las Casas y Alonso de Sandoval. En M. Chaves (Ed.), *Genealogías de la diferencia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Aristizábal, L. (1995). En Colombia es un mérito que un cuento sea legible. *Boletín cultural y bibliográfico* 32 (39), pp. 127-129.
- Ariza, C. (2009). El viaje dantesco de los etíopes: La construcción del ser esclavo en el periodo colonial. En Chaves (Ed.1), *Genealogías de la diferencia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Baczko, B. (1999) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión SAIC.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. Ediciones Catedra.
- Barraza, L. (2013). Erotismo femenino en *(Des)encuentros (Des)esperados* de Andrea Maturana. *La palabra*, (23), pp. 63-76.
- Bataille, G. (2022). *El erotismo*. Tusquets.
- Benavides, T. (2019). El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial. *Co-herencia*, 16(30), 247-272. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.30.10>
- Benkos Biohó en el centro de la historia afrocolombiana. Una conmemoración desde el Archivo de Bogotá | Archivo de Bogotá.* (s. f.). <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/benkos-bioh%C3%B3-centro-la-historia-afrocolombiana-conmemoraci%C3%B3n-desde-archivo-bogot%C3%A1>
- Bueno, A. (s. f.). *El apóstol de los negros, Pedro Claver y sus intérpretes*. *cvc.cervantes.es*. Recuperado 14 de diciembre de 2022, de https://cvc.cervantes.es/lengua/escritor_misionero/vol2/14_buenogarcia.pdf
- Burgos, R. (2018). *La ceiba de la memoria*. Seix Barral.
- Burgos, R. (2020) *Señas particulares*. Seix Barral.
- Carpentier, A. (1983) *El reino de este mundo*. Editorial Oveja Negra.
- Cartapedia | Muhca | Museo Histórico de Cartagena | Palacio de la Inquisición | Cartagena de Indias | Colombia.* (s. f.-b). https://www.muhca.gov.co/cartapedia_palenques--138

-
- Castellanos, S. (2009). *Mujeres perversas de la historia*. Norma.
- Castillo Mier, A. & Urra Restrepo, A. (Eds.). (2009). *Memoria sin guardianes* (1.a ed.). Observatorio del Caribe Colombiano.
- Casza de Letras. (2017, 6 septiembre). *Roberto Burgos Cantor. Cas(z)a de Letras programa (36)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o0D0Nb0K9QY>
- Centro Virtual Isaacs. (2017, 5 diciembre). *20171026 Roberto Burgos Cantor IX Simposio Internacional Jorge Isaacs* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GK4b4t5eaV8>
- Chaves, M (2009) *Genealogías de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Clavijo, D. (2018). El efecto testimonial como configuración del pasado colectivo en la Ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor. *Estudios de literatura colombiana (43) pp 45 – 63*.
- Cuervo, A. (2009) Memoria del exilio y exilio de la memoria. *ARBOR, ciencia, pensamiento y cultura (185) pp. 3-11*.
- Espinosa, G. (2007). Orika de los palenques. En: *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.
- Farina, C. (2005) *Arte, cuerpo y subjetividad estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. Universidad de Barcelona.
- Figuroa, C. (2006). Memoria y ciudades en la narrativa colombiana. *Universitas Humanística 61 pp.257-271*.
- Figuroa, C.R (2009). La Ceiba de la Memoria de Roberto Burgos Cantor: perspectivismo neobarroco, acceso a la memoria histórica e incertidumbres de la escritura. *Revista cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica (9) pp 141 – 159*.
- Fonnegra, C. (2014). Paul Ricoeur: tiempo, narración e identidad en Giraldo, E. y Lopez, L. (Ed. 1 p. 69-84). *Ensayar, comprender y narrar: ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*. Fondo editorial EAFIT.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.
- Foucault, M. & Guiñazú, U. (2011). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Vol. 1. SIGLO XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- García, A. (1998). “Instalado con sus reiteraciones en el derruido silencio”. *Boletín Cultural y Bibliográfico 35 (49) pp. 138-139*.
- García, K. (2013). Historia y ficción de un puerto negrero: doce expresiones de la deculturación en La ceiba de la memoria. Aportes para una narrativa comprada. *Nexus (14) pp 22-47*.

- García, K. (2014). *Raíces de la memoria: ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor*. Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Giraldo, L. (2018). La espacialidad de la memoria y el recuerdo: los lugares en la memoria y la memoria en los lugares en Cebrian, F. et al (Ed.) *América Latina en las últimas décadas: procesos y retos*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gutiérrez, L. (2011). *La ceiba de la memoria metamorfosis y desviaciones de la novela histórica* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Helg, A. (2018) *¡Nunca más esclavos! Una historia comparada de los esclavos que se liberaron en las Américas*. Fondo de Cultura Económica.
- Hidalgo, A. & Hidalgo, C.. (2015). Literatura y enfermedad, dos narrativas diferentes de procesos compartidos. *Revista de Medicina y Cine*, 11(4), 222-233.
- Jones, B.(2006). A postcolonial utopia for the anthropocene: Amitav Ghosh's The hungry tide and climate migration. *MFS Modern Fiction Studies.*, 64(4), 639-658.
- Guardela, J.. (2017, 20 enero). *ROBERTO BURGOS CANTOR LA MEMORIA ENCENDIDA Completo* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WA_nVoBYkI0
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Seix Barral.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2009). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2017). *El cuerpo herido: identidades estalladas contemporáneas*. Topía Editorial.
- Le Guin. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.
- Levi, P. (2015) *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona. Ariel.
- Levitas, R. (2009). *The concept of utopia* (Vol. 3). Peter Lang.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as method: The imaginary reconstitution of society*. Palgrave MacMillan.
- Lifschitz, J.A. (2012). La memoria social y la memoria política. *Aletheia* 4(5) pp 2-24.
- Lugo, F. (2016). Labor y dolor en La ceiba de la memoria. *Estudios de literatura Coolombiana* 39 pp 13 -27.
- Luque, L. (2020). Erotismo y sensualidad: pervivencias visuales desde una perspectiva de género. *Calle14, revista de investigación en el campo del arte*, 15 (28), pp. 125-136.
- Jara, M. (2018, 14 octubre). *Pascal Quignard* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xNIIY6vHu98>
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Molano, F. (1992). Sutil intemporalidad macondiana. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29 (30) pp. 130-132.

- Montaña, J. (2002). Mucho tilín tilín y nada de historias. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 39 (61) pp. 134-136.
- Montoya, P. (2013, 27 marzo). *El secreto de Alicia*. *pablomontoya.net*.
<https://www.pablomontoya.net/el-secreto-de-alicia-2/>
- Montoya, P. (2015) *Los derrotados*. Sílabas Editores.
- Moreira, A. D. S. & Fernández, M. M. (2007). EROTISMO EN LA LITERATURA: EXACERBACIÓN DEL AMOR. *Travessias*, 2(1).
- Moss & Dyck. (1998). Journeying through M.E. Identity, the body and women with chronic illness. En Teather (Ed.), *Embodied geographics. Spaces, bodies and rites of passage*. Routledge.
- Muñoz-Rojas, O. (2018). Entre la memoria plural y la memoria crítica. *Revista PH*, 212–213.
<https://doi.org/10.33349/2019.96.4304>
- Mutis, S. (1984). Reseña de Lo amador. *Revista Iberoamericana* 50 pp. 128-129.
- Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el alma: Extensión del alma*. Ediciones La Cebra.
- Orrego & Jaramillo. (2019). Educación, cuerpo y alteridad: Encuentros cara a cara para la formación del otro. *Revista de educación*, 14(1), 89-97.
<https://www.redalyc.org/journal/4677/467757705007/html/>
- Pateti, Y. (2008). *Educación y corporeidad: la despedagogización del cuerpo*. Editorial Kinesis.
- Pedraza, Z. (2006). Biopolítica y sexualidad: El dominio público en la vida íntima. En Viveros (Ed.), *Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia* (pp. 27-34). Universidad Nacional de Colombia.
- Pedraza, Z. (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Editorial Uniandes.
- Pedraza, Z. (2010). Saber, cuerpo y escuela: el uso de los sentidos y la educación somática. *Calle 14*, 4(5), 44-56.
- Pedraza, Z. (2008). Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad de América Latina. *Espacio abierto* 2 (17) pp 247-266.
- Perneth, A. (2014). En Giraldo, E. y Lopez, L. *Ensayar, comprender y narrar: ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*. Fondo editorial EAFIT.
- Quelas, J. (2011). El amor del a inocencia y la inocencia del amor: de la erótica venérea a la erótica agápica en *Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez. *Franciscanum*, 53 (156), pp. 51-73.
- Ramírez, M. (2018) De la filosofía del cuerpo a la ontología general. En *Pensar el cuerpo* (1.a ed., pp. 96-114). Gamboa, L. V. & González, J. R. S. Universidad del Norte.
- Restrepo, E. (2007). De instauranda aethiopum salute: Sobre las ediciones y características de la obra de Alonso de Sandoval. *Redalyc.org*. Recuperado 28 de noviembre de 2022, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600302>

- Reveron, M. & Parra, M. (2019) Erotismo femenino en la antología *Ardores y Furores*, relatos eróticos de escritoras colombianas. *Estudios de literatura Colombiana*, 44, pp. 133-149
- Ribalta, J. (2000). Sants i beats de la Companyia de Jesús.
- Tiempo, R. E. L. (2005, 30 noviembre). *San Basilio y la cultura palenquera*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1846175>
- Señal Memoria. (2022, 16 marzo). *Benkos Biohó y el Palenque de San Basilio*. <https://www.senalmemoria.co/benkos-Biohó-palenque-de-san-basilio>
- Serrano, R. (1989). Haz y envés de dos lecturas –litoral y alti plana–. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26 (20) pp. 113-115.
- Singer, D. (2021, 24 octubre). *Jean-Luc Nancy. 58 indicios sobre el cuerpo*. Recuperado 13 de diciembre de 2022, de <https://open.spotify.com/episode/0itMVH1Q6uMGTSlduVBg9Y?si=NPLcZANpRl6qNhk6pBZ5ig>
- Valdés, M. (2016). *Cultural hermetics: Essays after Unamuno and Ricoeur*. University of Toronto.
- Vallejo, I. (2022). *El infinito en un junco*. DEBOLSILLO.
- Vallejo & Salazar. (1997). Benkos Biohó: Monumento a la libertad. *América negra*, 14, 215-220.
- Varón, P. (1981). Un nuevo cuentista. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 18 (1) pp. 178-181.