

El entrecruzamiento de la historia y la ficción en *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor a través de la metaficción historiográfica

Luis Fernando Pérez Cuestas



Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de Ciencias de la Educación

Maestría en literatura

Tunja, 2022

**El entrecruzamiento de la historia y la ficción en La
ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor a
través de la metaficción historiográfica**

Luis Fernando Pérez Cuestas

**Trabajo de grado presentado para optar al título de
Magíster en Literatura**

Directora: Bibiana Paola Fernández Luna

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de Ciencias de la Educación

Maestría en literatura

Tunja, 2022

DEDICATORIA

A mi madre a quien le debo todo lo que soy y lo que seré, la principal promotora de este trabajo. A mi hija, la otra mujer que fundamenta mi vida, quien me dio un verdadero sentido a la existencia, a mi familia que esperó tanto tiempo por esto y a mis amigas y amigos que de una u otra forma tuvieron responsabilidad y confianza en este proceso académico.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	1
2. ESTUDIOS ENTORNO A LA NOVELA <i>LA CEIBA DE LA MEMORIA</i>	5
2.1. Experiencias de lectura	6
2.2. Memoria, metaficción, autorreflexibilidad y polifonías textuales	9
2.3. Esclavitud y el genocidio histórico	15
2.4. Proceso de escritura y Heteroglosia	20
3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS DE <i>LA CEIBA DE LA MEMORIA</i>	23
3.1. Historia y ficción	23
3.2. Novela histórica	24
3.3. Componentes teóricos	28
4. EL ENTRECRUZAMIENTO DE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN EN <i>LA CEIBA DE LA MEMORIA</i>	35
4.1. La función paródica en <i>La ceiba de la memoria</i>	38
4.2. La heterogeneidad del lenguaje en <i>La ceiba de la memoria</i>	45
4.3. La metaficción historiográfica en <i>La ceiba de la memoria</i>	56
5. CONCLUSIONES	68
6. BIBLIOGRAFÍA	72

Resumen

Este trabajo de grado analiza el entrecruzamiento de la historia y la ficción que se produce en la novela *La ceiba de la memoria* del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor, fundamentado en el concepto de Metaficción Historiográfica desarrollado por la teórica Linda Hutcheon. Este concepto asume tres estrategias que se evidencian en la novela: la parodia como un ejercicio crítico de una realidad histórica expuesta, la polifonía y la heteroglosia como estrategias discursivas para asumir un discurso histórico que carece de verdades absolutas, y la metaficción como una autoconciencia del proceso creativo no solo del autor, sino también de los mismos protagonistas y de la historia. Estas estrategias de la metaficción historiográfica que se dan en el cruce entre la historia y la ficción posibilitan una conciencia, no solo sobre la realidad de la esclavitud africana y el genocidio judío, sino también sobre nuestra naturaleza humana y la relación con el otro.

Abstract

This degree work analyzes the intersection of history and fiction that occurs in the novel *La ceiba de la memoria* by the Colombian writer Roberto Burgos Cantor, based on the concept of Historiographical Metafiction developed by theorist Linda Hutcheon. This concept assumes three strategies that are evident in the novel: parody as a critical exercise of an exposed historical reality, polyphony and heteroglossia as discursive strategies to assume a historical discourse that lacks absolute truths, and metafiction as a self-awareness of the creative process not only of the author, but also of the protagonists themselves and of the history. These strategies of historiographical metafiction that occur at the crossroads between history and fiction make possible an awareness, not only about the reality of African slavery and Jewish genocide, but also about our human nature and the relationship with the other.

Palabras claves

Novela colombiana, esclavitud, genocidio, caribe, África, metaficción historiográfica, novela histórica, *La ceiba de la memoria*, Burgos Cantor.

Colombian novel, slavery, genocide, Caribbean, Africa, historiographical metafiction, historical novel, *La ceiba de la memoria*, Burgos Cantor.

1. INTRODUCCIÓN

La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor se publicó por primera vez en el año 2007, y a partir de ese momento se convirtió en una de las novelas mejor calificadas por la crítica literaria. Reseñas, artículos académicos, trabajos de grado y libros la han abordado desde diferentes perspectivas. Y no es para menos, pues es una obra en la que el autor se consagró durante más de diez años para estructurar la gran apuesta de escritura, capaz de configurar los matices de una geografía, una memoria, unas sensaciones, unas condiciones y unos vejámenes que por siempre avergonzarán la condición humana.

El presente trabajo pretende analizar el proceso de entrecruzamiento de la historia y la ficción en la novela *La ceiba de la memoria* a través de tres estrategias narrativas de la metaficción historiográfica que se presentan en la compleja estructura de la obra: los recursos paródicos que se utilizan a la hora de transgredir una historia oficial; la definición de los rasgos de heteroglosia como una yuxtaposición de lenguajes, estilos y registros diversos que se presentan en la novela; y finalmente la identificación del proceso metaficcional que genera una autorreflexividad narrativa y autoconciencia histórica. Estos tres elementos permiten identificar el proceso en que una realidad histórica se convierte en ficción literaria.

Así pues, cuando se habla de recursos paródicos, dos estrategias resaltan dentro de la novela: la desfamiliarización y la intertextualidad. Para entender su procedimiento es necesario acudir a los planteamientos teóricos de varios críticos literarios que fundamentan el análisis: por un lado está el trabajo de la canadiense Linda Hutcheon, *La política de la parodia postmoderna* (Hutcheon, 1993), donde asume la parodia como un recurso postmodernista que problematiza los valores, desnaturaliza la historia mediante la ironía o la política con el fin de desmitificar los sistemas de representación dominantes y dar paso a los discursos marginales. Por otra parte está la definición de intertextualidad

paródica que Gerard Genett aclara muy bien en su texto *Palimpsestos* (Genett, 1989), además de los conceptos de parodia desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín que desarrolla muy bien en dos de sus trabajos: *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtín M. , 1988) que aborda la parodia como una continuidad de voces que aíslan, dividen y contraponen con hostilidad un discurso; y *Teoría y estética de la novela* (Bajtín M. , 1989) donde la parodia crea un conflicto en el interior de la palabra, generando un grado de resistencia y un plurilingüismo que sirve siempre de trasfondo dialógico a una gran variedad de procedimientos de representación del lenguaje.

La segunda perspectiva de análisis se enfoca en el carácter polifónico de la novela que se manifiesta en cada uno de los discursos que presentan los personajes: los rasgos particulares de una voz, un tono y un ritmo, le dan una particularidad a la novela. Para Mijaíl Bajtín (Bajtín M. , 1988) la heteroglosia es una participación de dos o más voces en el discurso, que permiten ver un enunciado desde diferentes perspectivas, a diferencia de la monoglosia, que prioriza enunciados categóricos con una perspectiva no más. Diversas voces que no permiten enmarcar una voz hegemónica, sino por el contrario, abren nuevos puntos de vista. Estas polifonías que desarrollan los siete personajes en discursos heterogéneos, es quizás uno de los mayores logros de la novela.

Finalmente, la metaficción se convierte en la mejor estrategia para entender el entrecruzamiento entre la historia y la ficción. En un principio es el filósofo francés Paul Ricoeur quien empieza a hablar del entrecruzamiento en su libro *Tiempo y Narración* (Ricoeur, 2009) donde explica la refiguración del tiempo narrativo en el momento en que la ficción con elementos históricos se entrecruza con la historia que mantiene matices de ficción, es decir, la representación del pasado mediante la historia y las estrategias transformadoras de la ficción. Para ejemplificar dicho proceso se acude al concepto de “metaficción historiográfica” expuesto por Linda Hutcheon en su libro *Una poética del posmodernismo* (Hutcheon, 2014) donde muestra este recurso narrativo como uno de los ejes fundamentales de la nueva novela histórica o novela posmoderna. La novela muchas veces utiliza la estrategias de la metaficción, no solo como un desdoblamiento narrativo y

una autorreflexión, tal como lo explica Francisco Orejas (Orejas, 2003), sino que asume un carácter problematizador frente a la posibilidad real del saber histórico. Lo que es verdadero y lo que es falso no se pueden definir como absolutos dentro de la ficción narrativa, ya que siempre habrá muchas y muy diversas verdades.

Ahora bien, la estructura de este trabajo se divide en tres partes. La primer parte expone el estado del arte de la novela, es decir realiza un recorrido bibliográfico por la mayoría de los estudios desarrollados en torno a la novela *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor. Esta investigación da como resultado la recopilación de una buena cantidad de textos que referencian la novela, y se hace necesario definir unas categorías que posibiliten la evaluación de los textos publicados teniendo en cuenta cuatro categorías que enmarcan una temática similar: experiencias de lectura, perspectiva histórica y metaficcional de la novela, Esclavitud y genocidio, y procesos de escritura.

La segunda parte define los diferentes conceptos teóricos que va a sustentar el análisis de la obra, empezando por la idea de novela histórica y cómo ha venido cambiando de perspectiva de acuerdo a las circunstancias literarias. Además se aborda el proceso en que la historia entra a formar parte de la ficción y para tal fin se acude al término de metaficción historiográfica. Finalmente se delimitan los conceptos de parodia, heteroglosia y metaficción, en función de las necesidades analíticas de la novela.

La tercera parte es el análisis de la obra fundamentado en las tres premisas establecidas anteriormente para explicar el entrecruzamiento de la historia y la ficción desde la metaficción historiográfica: recursos paródicos en la novela, las estrategias de escritura a través de la heteroglosia evidenciando el carácter polifónico de la novela, y la metaficción historiográfica.

Así pues, este trabajo pretende abordar una novela que ha adquirido un valor preponderante dentro de la literatura colombiana no solo por su temática, sino también

por el tratamiento que hace con el lenguaje y la estructura narrativa, la forma como aborda la historia, y la utilización de los recursos narrativos que caracterizan una metaficción historiográfica.

2. ESTUDIOS ENTORNO A LA NOVELA *LA CEIBA DE LA MEMORIA*

Desarrollar un estado del arte de *La ceiba de la memoria* genera muchas dificultades por la cantidad de trabajos que han surgido desde el inicio de su publicación en 2007. Cuando se hace una investigación en diferentes bases de datos sobre esta novela, da como resultado una gran cantidad de textos que la referencian, pero haciendo una búsqueda más específica nos encontramos con un número no tan alto de textos que abordan directamente la novela de Roberto Burgos Cantor. No obstante, existe un criterio generalizado en todos los trabajos publicados: la consideran como una de las mejores novelas que se ha escrito en la literatura colombiana, tanto por la estructuración de la historia como por su carácter narrativo. Todos estos trabajos los podemos organizar en cuatro categorías que enmarcan una mejor evaluación fundamentada en el entrecruzamiento de la historia y la ficción desde la metaficción historiográfica.

La primera categoría en la que se pueden agrupar los textos que abordan la novela *La ceiba de la memoria*, se ha definido como *Experiencias de lectura*, y ubica las primeras aproximaciones que se hicieron tanto del autor como de la novela apenas se publicó, el carácter mediático que se tejió en torno a los premios y nominaciones recibidos, Casa de las Américas y finalista en el Premio Rómulo Gallegos, entre otros. La segunda categoría aborda la perspectiva *histórica y metaficcional* de la novela. Artículos que hacen análisis del carácter dialógico de los personajes, la relación del tiempo y de la historia, la atemporalidad como recurso literario se adaptan muy bien en el concepto de Metaficción historiográfica. La tercera parte está relacionada con la historia en general y en particular con la *esclavitud y el genocidio histórico* que esta práctica representó. Aquí también se asumen posturas éticas, análisis históricos sobre la colonia, identidades y representaciones, además de las categorías que implican el concepto de raza, discriminación y genocidio. Finalmente, lo que se podría llamar *Proceso de escritura y Heteroglosia*, es un acercamiento al trabajo que realiza la novela en torno a la escritura,

el manejo verbal y la construcción gramatical, que es quizás uno de los elementos más enriquecedores que aporta a la literatura.

2.1. Experiencias de lectura

Doce textos entre reseñas, artículos y trabajos de grado se pueden agrupar perfectamente en esta primera categoría. Uno de los trabajos más interesantes es el realizado por Arnulfo Jiménez, quizás la primera referencia que se hace de la novela de Roberto Burgos Cantor y es una presentación de dos capítulos de la novela inédita *La ceiba de la memoria*. Afirma que la evocación de los tiempos ocultados por la desmemoria a través de voces no solo reconstruye, sino que interpreta la existencia de ese pasado memorioso y memorable utilizando el lenguaje (Jiménez, 2005, págs. 219-220). Es una exposición de los textos de una manera muy personal, invitando al lector para que disfrute este abrebocas de una novela que va a desenterrar la memoria a través de diferentes voces entre las que destaca a Analia Tu-Bari y Benkos Biohó.

Alberto Duque López realiza la presentación del libro en la feria del libro de Cartagena en 2007. A partir de una anécdota que le sucedió a Burgos Cantor cuando visitó el convento de Cartagena donde estuvo San Pedro Claver, empieza a recrear la curiosidad por la cual surgió la idea de contar una historia, no como un relato, sino como una yuxtaposición de voces, que entrecruzan los tiempos para mostrar no solo un problema de la esclavitud sino un problema del genocidio humano.

Y en medio de esas voces cargadas de soledad y dolor, el autor de la ficción descubre algo más terrible y oscuro, que existe una relación estrecha entre esa destrucción masiva de los esclavos, y el exterminio ejercido por los nazis en sus campos de concentración, y entonces los recorre en busca de respuestas y se topa, como una metáfora del absurdo, con la maleta que llevaba la hermana de Kafka rumbo a su muerte, marcada con letras blancas (Duque López, 2007).

Incluso considera esta novela como una de las mejores que se ha escrito en Colombia y Latinoamérica en los últimos tiempos comparándola incluso por su extensión con la

novela *Palinuro de México* de Fernando del Paso (Paso, 2015). Resalta no solo la reivindicación de las voces de San Pedro Claver y Alonso de Sandoval, sino también que el autor pretenda escribir una novela sobre el siglo XVII en franco diálogo con el genocidio nazi a los ojos de un viajero por Europa, marcado por un trabajo de muchos años.

Las reseñas de Nahum Montt para la revista *Arcadia* en el 2007, apenas acabada de publicar la novela (Montt, 2007), y la de Nelson Padilla cuando Burgos gana el Premio de Narrativa José María Arguedas, Casa de las Américas en el 2009, dan cuenta de la calidad literaria de una nueva novela que ha llegado para consolidarse como uno de los grandes acontecimientos de la literatura colombiana. “Desde el punto de vista histórico, seguramente es la obra que mejor documenta la Cartagena de Indias del siglo XVII, con la esclavitud de una sociedad colonizada como eje narrativo” (Padilla, 2009). El reseñista recalca la importancia de escribir novela histórica hoy en día, el trabajo responsable de investigación que hace el novelista, tanto antropológica como de la poética africana y los autores referenciales. La contraposición esclavitud-libertad se configura como una metáfora de nuestra misma guerra y genera un sentimiento de solidaridad.

Ahora bien, ante tan buenos comentarios por parte de la crítica, la Universidad Central de Bogotá publica un dossier en 2017 en el que se le brinda homenaje al autor y se invita a varias personas para que reflexionen sobre la novela, incluido el mismo Burgos Cantor. Temas fundamentales como el mar, el continente y la vitalidad del Caribe definen el trabajo de presentación: “Su lenguaje proviene de la intensidad del relato y la poesía de la interioridad que lo distingue. Aquí se resalta una de sus principales características, el lenguaje de la intimidad” (Aristizábal, 2017, pág. 94). Las peripecias que surgieron en la investigación, el agradecimiento por el homenaje y su responsabilidad frente a la escritura hace parte del segundo artículo (Burgos Cantor R. , 2017). Un tercer artículo (Price, 2017) resalta la responsabilidad del autor en la investigación del material para consolidar los personajes, además de los elogios por su personalidad y su trabajo constante con la escritura.

La presentación que hace la hermana de Roberto Burgos Cantor en la Universidad de Cartagena tiene un matiz muy íntimo, escrito en segunda persona, como una carta para el ausente, donde habla de su sensibilidad humana y la sabiduría que tiene para plasmar en la escritura ese mundo que lo rodea, además del acierto al combinar diferentes voces que representan la denuncia de la esclavitud y toda la reflexión de la condición del hombre frente al otro: “Aprenderte, aprehenderte, aprender más de ti desde tu escritura, testigo unas veces más lejana y unas veces menos, y de tu vida” (Burgos Cantor S. , 2009, pág. 53). Es un excelente artículo que no solo nos lleva a conocer el lado personal del escritor, sino también el valor literario de su obra desde la mirada de su hermana.

En una invitación que le hace la Universidad de Nantes en Francia, Roberto Burgos Cantor reflexiona sobre el origen de la idea de la novela a partir de la figura de Pedro Claver y cómo en la pesquisa que hace sobre los testimonios y el único escrito que tiene este personaje, se va a encontrar con la figura de Alonso de Sandoval y su tratado sobre la esclavitud. (Burgos Cantor R. , 2019). Podemos entender cómo el autor empezó a configurar la novela a partir de varias voces y otros juegos literarios que exponen diferentes puntos de vista de aquel momento histórico.

El siguiente artículo de Leticia Mora Perdomo aborda la poética del dolor en tres novelas: *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor; *Los ejércitos* (2011), de Evelio Rosero y *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya (Mora Perdomo, 2019). La autora realiza una reflexión desde su experiencia de lectura, haciendo más énfasis en la sensibilidad que le produce la ignominia de la esclavitud y cómo las voces de los dos personajes esclavos permiten evidenciar su condición de desarraigo. Ese dolor que recorre no solo el mundo colonial, sino que también adquiere más fuerza con la tenebrosa soledad de los campos de concentración de Auschwitz.

Finalmente, en el repositorio de la Universidad Distrital de Bogotá encontramos un trabajo que aborda la novela como una revisión de la violencia desde tres perspectivas: la violencia colonial con *La ceiba de la memoria*, la violencia bipartidista con *Cien años de*

soledad de Gabriel García Márquez, y la violencia de conflicto armado con *Los ejércitos* de Evelio Rosero (Botero Herrera & Prieto Botia, 2017). Este texto es una herramienta pedagógica para trabajar dentro del aula una experiencia de lectura crítica.

Así pues, estas experiencias de lectura nos permiten una primera aproximación a la calidad literaria de esta novela que promete ser una denuncia a la decadencia del ser humano con la infamia del genocidio, a través de una experiencia estética del lenguaje.

2.2. Memoria, metaficción, autorreflexividad y polifonías textuales

En esta segunda categoría, varios artículos hacen análisis del carácter dialógico de los personajes, la relación del tiempo y de la historia, además de la atemporalidad como recurso literario, que muy bien se adaptan al concepto de Metaficción historiográfica que es el eje central de nuestra investigación. Alrededor de este concepto podemos agrupar una serie de artículos que abordan la novela desde la perspectiva del testimonio y la memoria, la novela como metaficción, autorreflexividad, las polifonías textuales, los diálogos intertextuales entre el texto de Sandoval y *La Ceiba de la memoria*, y el concepto de representación desde la perspectiva de Foucault y la contrahistoria para convertirse en un sistema crítico del pasado y del presente.

Ariel Castillo Mier realiza un análisis a través del concepto de “novela autoconsciente y universal”, planteamiento desarrollado por Alejo Carpentier, donde el texto aborda una pluralidad de temas como los raciales, económicos, étnicos (la viva palabra oral y la brujería), políticos, burgueses, distancia y proporción, desajuste cronológico, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos. El estudio hace un recorrido por cada uno de los personajes de la novela y manifiesta cómo esas voces representan un diálogo textual sobre el contexto social, en especial los últimos días de vida de Pedro Claver y Alonso de Sandoval

Es significativo que, de los diversos periodos de su vida, se privilegie el tiempo del deterioro, de la enfermedad y de la muerte: allí posiblemente esté la clave de su destino, el instante en que se sabe para siempre, como señalaba Borges, quién se es, cuando la inmovilidad y el silencio que imponen la enfermedad y la vejez liberan del aturdimiento de la acción y conducen a la confrontación consigo mismo y a la evaluación de la vida (Castillo Mier, 2005, pág. 515).

El carácter polifónico es uno de los elementos que más se aborda en los estudios metaficcionales de la novela, siempre privilegiando la diversidad de voces atemporales que están sonando al ritmo de *La ceiba de la memoria*. Cabe destacar por ejemplo el trabajo de Cristo Figueroa que evidencia el carácter neobarroco de la novela al mostrar la trata de negros en la Cartagena del siglo XVII, a partir de las narrativas de los protagonistas esclavos: “la perspectiva de los africanos entraña la coexistencia barroca de contrarios, cuyo equilibrio, siempre inestable, encarna la percepción de un espacio ambiguo que engendra rechazo y atracción al mismo tiempo” (Figueroa Sánchez, 2009, pág. 147). La polifonía neobarroca a través de las siete voces que están en constante diálogo, se convierte en el hilo conductor de este análisis.

El tercer texto es el de Luz Mery Giraldo que aborda el concepto de transterración y exclusión que permite entender la mentalidad de los personajes desde su discurso interior y pone en evidencia la ignominia de la esclavitud en los años 1600: “En la lejana Cartagena colonial hay seres ignorados, se oyen gritos que llaman a dioses de otras tierras, se escuchan profundas y rítmicas melodías, se ven danzar desgarrados y sensuales cuerpos. Se elevan preguntas sin respuesta” (Giraldo, 2009, pág. 230). Esta novela pretende exorcizar y exhibir el horror de la humanidad como una forma de castigar al culpable que guardó silencio.

El trabajo que realiza Kevin García es una aproximación muy completa a la novela, pues tiene en cuenta la relación entre la historia, la ficción y la memoria a partir de elementos que sobresalen en el texto como la hegemonía, la desmemoria impuesta, el oprobio del fuerte y las tretas al débil, la transculturación, el sometimiento, la disidencia y las postrimerías como elementos fundamentales que nutren la novela a través de las profundas reflexiones que realiza el escritor en boca de sus personajes.

La ceiba de la memoria es ficción y es historia. Con ella, Burgos Cantor supera la condición episódica del relato, convirtiéndola en configuradora de la atmósfera de una época, la de la esclavitud y el sometimiento, la del encuentro de dos mundos en un tercero desconocido, donde la violencia es el vaso comunicante... se articula en un sistema de fragmentos de voces discontinuas, diversas y disrímicas. (García, 2007, págs. 195, 197)

El otro texto que realiza Kevin García se enfoca en las fuentes históricas que se va a valer el autor para escribir su novela (García, 2013). Una serie de textos y acontecimientos van a generar una valiosa intertextualidad que recorre toda la novela de una manera muy sutil para mostrarnos los personajes históricos, las fuentes escritas como la obra *De Instauranda Aethiopum Salute*, los escritos de Bartolomé de las Casas, toda la literatura comercial de la Cartagena de Indias, sumados a la migración de niños y adolescentes, la supresión del tiempo para los esclavos, la imposición de una religión, cultura y lengua hegemónica, materia viva para la creación de la novela.

Otros dos trabajos, el primero es un artículo de Pablo Montoya cuando la novela gana el premio Casa de las Américas (Montoya, 2009) resalta el hecho de que personajes históricos reflexionen sobre la ética en el sufrimiento humano, con un recorrido poético por ese nuevo mundo, de manera atemporal, que la convierten en una de las obras cumbres de la literatura colombiana; y el de Juan Carlos Mayor Agredo, 10 años después de su publicación, que analiza cada uno de los personajes y le da preponderancia a la polifonía que se mantiene durante toda la novela.

La novela *La Ceiba de la memoria* es ficción y meta ficción. Existe una novela dentro de la novela y un efecto de espejo se refleja sobre Thomas Bledsoe, personaje del siglo XX que investiga sobre Pedro Claver. La posibilidad de ese reflejo es posible gracias a la autoconciencia y a la posibilidad de reflexión sobre los materiales de la ficción, de una apropiación y conciencia del proceso que permite expresarse allí mismo en la novela. (Mayor Agredo, 2017)

Ahora bien, encontramos además dos estudios que abordan la novela desde un carácter polifónico realizados por el francés Réene Lucien. El primero (Lucien, 2017) resalta la alternancia de narraciones de cada uno de los personajes esclavos lo que permite un sistema de representaciones a través de diferentes puntos de vista sobre la ignominia de la esclavitud. El segundo hace énfasis en la relación dialógica que hay entre el relato

hegemónico unívoco de los jesuitas y las voces silenciadas que reivindican su identidad, voces que gritan frente a la desterritorialización, la imposibilidad de nombrar lo indecible y el arraigamiento de esos seres exógenos obligados a sobrevivir e implantarse en un nuevo mundo.

Les récits alternés homodiégétiques et intradiégétiques ne traduisent pas seulement la défaite de ceux, esclaves débarqués des cales, orphelins de la parole et d'un système de représentations originel devenu caduc par l'asidération consécutive à la catastrophe de la traversée, tant il est vrai que l'impossibilité à nommer le nouveau monde et à représenter les tragédies de l'innommable n'affecte pas que cette humanité détruite. (Lucien, 2018)¹

Otro elemento fundamental que se incluye dentro de este apartado de metaficción historiográfica, es el carácter testimonial y de recuperación de la memoria que se devela en la novela. A partir de la configuración ficcional de diferentes discursos históricos se acude a una reflexión sobre la validez del discurso histórico, del testimonio y las diferentes posibilidades de diálogo en una novela que pone en juego la historia oficial frente a la otra historia, tal como lo expone Marcela Inés Lora con el concepto de “representación” a través de la novela histórica y cómo se puede generar esa “conciencia de historia” a través de los personajes (Lora Díaz, 2009, pág. 134), o cómo el otro percibe esa historia desde su testimonio para darle una nueva configuración a esa visión del pasado que en palabras de Daniel Clavijo:

Lo que se atesta en el testimonio, dice Ricoeur (2010, p. 214), es la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en el lugar de los hechos; a esto hace referencia la autodesignación —el testigo se declara como tal—, que se configura a partir del triple deíctico mencionado anteriormente: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí con respecto al aquí. En los discursos de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó vemos claramente evidenciadas las tres indicaciones (Clavijo, 2017)

La investigación realizada por Lucía Gutiérrez parte del concepto de nueva novela histórica y la función que desempeña como género discursivo. Es un trabajo que se sustenta en los conceptos teóricos de tropos, verdad histórica, género discursivo, novela histórica y nueva novela histórica. Busca los antecedentes de la novela en cuestión y

¹ “Las narrativas alternas homodieéticas e intradieéticas no traducen sólo la derrota de aquellos, esclavos desembarcados de las bodegas, huérfanos de la palabra y de un sistema original de representaciones que quedó obsoleto por la consideración posterior a la catástrofe de la travesía, tanto es cierto que la imposibilidad de nombrar el nuevo mundo y de representar las tragedias de lo innombrable no afecta que éste destruya la humanidad”.

plantea que va más allá de la misma historia, pues se convierte en un discurso moral y ético. Afirma que Burgos Cantor realiza un entretejido textual que entra en el abismo de la interpretación histórica. “No solo trae al presente un coro de voces que nos hablan desde el pasado, sino que escenifica un coro de archivos que se anuncia abierta o soterradamente desde su relatividad histórica” (Gutiérrez Cárdenas, 2011, pág. 64). Privilegia el carácter experimental que utiliza a través de la metaficción para reconstruir una identidad caribeña en el tiempo y el espacio que se convierte en un nuevo mundo: el de la memoria.

Otra investigación que se destaca es la de Stephanie Suárez Villadiego, en la que tres elementos definen la memoria como denuncia: la comparación entre la gran cantidad de documentos que hay en Europa y su completa ausencia en el país sobre la esclavitud y su relación con los orígenes de la comunidad y la cultura afro. El segundo elemento es la imposibilidad de reproducir el sufrimiento y el horror que causan las atrocidades humanas. Y un tercer elemento es la rememoración como una experiencia espacial tanto en Auschwitz como en Cartagena, para una posterior reflexión (Suárez Villadiego, 2019, pág. 217). La memoria de los personajes se convierte en una denuncia que recrea una situación histórica de violencia aberrante que todavía está latente.

Por otra parte, el estudio realizado por Yuly Paola Martínez evidencia las estrategias narrativas de la novela que permiten caracterizar a los personajes femeninos a partir del concepto de representación de Foucault:

La ceiba de la memoria se encuentra en una tensión constante entre el extremo de la crisis y el del orden de la representación, ya que sus mecanismos y dispositivos de escritura presentan al lector un relato ambiguo y fragmentado, que tomará una forma y un orden medido conforme la experiencia de lectura avanza (Martínez Sánchez, 2015, pág. 43)

Un espacio novelesco donde la presencia de la mujer se manifiesta en los ejes históricos de la trata esclavista, la identidad del negro a través de su música y su religión, la presencia opresiva de la Iglesia Católica y de la Inquisición, el proceso violento de la cristianización.

A través de la representación son posibles las referencias dialectales y el efecto de la palabra portadora de unos mensajes de rebelión, religión, raza y música; entre otros. En

este caso me remito al personaje Analia Tu-Bari, una mujer negra que llega en su condición de bozal a Cartagena de Indias (Motato C, 2014).

Finalmente, dos textos merecen la atención por su calidad y el análisis completo que realizan de la obra. El primero es el libro de Kevin García, *Raíces de la memoria*, que desglosa la novela en varios elementos evidenciando su carácter metaficcional, al punto de llegar a calificarla como una “novela total posmoderna”, teniendo en cuenta la definición que hace Ernesto Sábato de “novela total”, es decir, aquella novela que puede dejar testimonio de la exterioridad del mundo e igualmente describir el cosmos interior y las regiones irracionales del ser humano (García, 2014, pág. 125). Siete capítulos conforman este libro: los dos primeros realizan un perfil del autor acompañado de una entrevista; los capítulos 3 y 4 realizan un sustento teórico sobre la relación entre novela e historia; diversos aspectos literarios de la novela como el carácter representacional histórico, la violencia, la resistencia, los niveles de la historia, el lenguaje, la metáfora literaria, entre otros, son analizados en los siguientes dos capítulos; finalmente el carácter metaficcional que la convierte en una novela total, es el tema con el que cierra este interesante estudio sobre Roberto Burgos Cantor.

El segundo hace parte del libro sobre la *Novela Histórica en Colombia* de Pablo Montoya, quien considera que *La ceiba de la memoria* es una de las obras cumbre de nuestra literatura (Montoya, 2009). Esta propuesta experimental de la esclavitud del siglo XVII a través de personajes como Alonso de Sandoval que cobran vida a partir de su manuscrito, *De Instauranda Aethiopum Salute*, un tratado sobre la esclavitud publicado en 1627, entra en diálogo constante con la representación ficcional que hace el autor de ese moribundo personaje que se retrata en segunda persona del singular como una estrategia discursiva para caracterizar su auto de fe frente a lo que está viviendo.

Es verdad que a la hora de sentirse víctimas de la historia, los hombres, o mejor dicho, las comunidades golpeadas, suelen pregonar su malestar como si fuera el peor y piensan que ningún otro desgarramiento podría compararse con el que ellos padecen. Pero *La ceiba de la memoria* no exhibe esta actitud. Nunca se afirma que el de los negros ha sido el más cruel genocidio de todos los tiempos. No hay exterminio peor que otro: a todos los cubre por igual la ignominia. Es inútil y mezquino comparar a negros con judíos, a opositores soviéticos con armenios, a tutsis con indígenas americanos, para señalar un absurdo primer lugar en los ámbitos de la desdicha humana. (Montoya, 2009, págs. 146-147)

2.3. Esclavitud y el genocidio histórico

La tercera categoría se relaciona con la intención final del autor de generar una conciencia frente a ese sistema de esclavitud que tanto avergüenza a la humanidad y que se convirtió en uno de los sucesos más infames que ha podido realizar el hombre.

El concepto de representación que plantea Stuart Hall se adapta muy bien a la intención de los artículos que abordan la esclavitud desde la mirada del otro. “El sentido depende de la relación entre las cosas en el mundo –gente, objetos y eventos, reales o ficticios—y el sistema conceptual, que puede operar como representaciones mentales de los mismos” (Hall, 1997, pág. 18). El gran problema es que no siempre esa representación se identifica con el otro, por el contrario, está sujeto a las representaciones mentales que tenemos influenciados por la cultura, los prejuicios, la religión, la ética, etc.

El texto de Gabriel Rudas precisamente analiza ese tipo de representación a partir de la reconstrucción del pasado desde dos miradas muy distintas sobre la colonia: *Ursúa* de William Ospina y *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor. Ambas novelas “plantean un problema similar: ¿cómo narrar literariamente un momento pasado tan problemático: el exterminio de los indígenas y la esclavitud de los afrodescendientes?, ¿cómo hacer justicia al sufrimiento de quienes fueron destruidos y humillados?” (Rudas & Campo, 2017, pág. 257). Preguntas que se resuelven a través de la misma narración, y en el caso de *La ceiba de la memoria*, no como una narración de acontecimientos, sino una yuxtaposición de voces.

La novela colombiana de la esclavitud se configura dentro de una génesis de la representación a partir de la obra de Manuel Zapata Olivella y su influencia en la novela de *La ceiba de la Memoria*, tal como podemos apreciar en el trabajo que realiza Margaret

Olsen donde se muestra la Cartagena desde dos ángulos: el colonial y el contemporáneo con *Chambacú, corral de negros* (Olsen, 2014) como una denuncia de esa marginalidad a la que se ha visto sometida la raza negra.

Dos estudios de Darío Henao-Restrepo abordan la marca del pueblo africano que ha dejado en la novela colombiana, partiendo de *María y La marquesa de Yolombó*, pasando por *Las estrellas son negras* de Arnoldo Palacios, *Memorias del odio* de Rogerio Velásquez y *Mi Cristo negro* de Teresa Varela, hasta llegar a Manuel Zapata Olivella con *El fusilamiento del diablo y Changó, el gran putas* (Henao-Restrepo, 2011). La representación de la Colombia negra se construye a partir de una visión de la diáspora africana y como elemento fundamental de las teorías poscoloniales en América Latina.

Las formas narrativas de esos mundos de ficción, con todas las referencias culturales y filosóficas propias de la cosmovisión de los creadores, configuran una importante tradición. Si miramos con sesgo comparativo las relaciones que mantienen entre sí estas novelas, se puede apreciar la génesis de esa representación, llevada a su máxima expresión poética por Manuel Zapata-Olivella en *Changó, el gran putas*, ambicioso fresco histórico-mítico de la diáspora africana construido desde una perspectiva afrocentrada, pionera en América Latina y adelantada de las teorías poscoloniales. Los autores que nos ocupan escriben desde las “estructuras de sentimiento” y el horizonte intelectual que alimentan sus obras. (Henao-Restrepo, 2020)

El trabajo de Angélica María Osorio aborda el concepto de africanidad como un elemento permanente dentro de la novela e hilo conductor que permite establecer conexiones con una verdad histórica sobre la esclavitud en Colombia y la llegada de las primeras migraciones africanas a la ciudad de Cartagena de Indias (Osorio Espinosa, 2012). Es un trabajo que siempre está tratando de definir la idea de africanidad en cada uno de los discursos narrativos de los personajes. Por otra parte el estudio que realiza José Miguel Fonseca se centra en la representación de políticas de raza y género en las novelas *Changó, el gran putas* y *La ceiba de la Memoria*: “Entendemos aquí la representación desde una perspectiva que va mucho más allá de la literatura, que sabe que en el terreno de la representación se negocia mucho. Queremos adentrarnos en estas disputas que los personajes de *Changó* y *La ceiba* nos proponen” (Fonseca Fuentes, 2018). Esta comparación de las dos novelas da como resultado una definición muy clara de raza y etnicidad desde la representación del oprimido.

Pero la representación no es solo una visión marginal del negro esclavo, va más allá. En la novela quien tiene voz también es una mujer, y no necesariamente negra y esclava. La mujer se ha invisibilizado y a través de un caudal poético va a ser notoria la voz femenina que ha sido silenciada: Dominica de Orellana, lectora y esposa de un funcionario colonial y Analia-tu-Bari, esclava negra (Fernández-O., 2011). Y es precisamente la figura de Analia-tu-Bari quien merece un análisis semiótico por parte de Jennifer Murillo, quien nos muestra una visión de mundo a través de la configuración del testimonio. “Analia Tu-Bari, presentada como custodia de la memoria y la palabra, encargada de advertir acerca del frágil límite entre lo humano y lo inhumano, que amenaza a todo hombre en cualquier momento de la historia” (Murillo Mendoza, 2012). Su pregunta es recurrente, “Cuándo vine. Cuándo. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. [...] Quizá yo también me quedé. Estoy allá” (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 13). La primera persona que se responde en el transcurso de la novela con una serie de cantos que claman justicia.

La aparición de la mujer esclava en la literatura colombiana es muy poca y sin lugar a dudas, tanto *La Ceiba de la memoria* como *Changó, el gran putas* se convierten en estandartes de esta figura literaria (Fernández-O., 2011). La voz de esta mujer va a llenar los vacíos, tal como lo expone Rocío Cubillos, a través de ese concepto de intrahistoria que va a permitir una conciencia de los acontecimientos para definir una idea global de la esclavitud a través de los personajes subalternizados.

Si Analia y Nay son las voceras de esos Otros que con ellas se identifican en términos de raza, género, procedencia geográfica o estado de subordinación, es necesario caracterizar mejor a estos personajes para comprender la fuerza y conciencia histórica que representan dentro de los relatos. Consideraremos entonces el concepto de libertad que estas transmiten y suponen, teniendo en cuenta que en esta noción radica un punto esencial de la perspectiva fresca e innovadora ofrecida por las novelas. (Cubillos Acosta, 2020)

Indudablemente la principal intención de la novela no es el carácter representacional, sino la denuncia del genocidio de un grupo étnico como un proyecto meramente económico y así lo entiende Farides Lugo Zuleta.

El esclavo se ubica en la esfera de la labor, ese es su modo de vida. Lo cual implica que toda su existencia se encuentra volcada en las actividades más elementales que buscan la supervivencia, la satisfacción de necesidades biológicas o el desarrollo de tareas relacionadas con el consumo, el gasto inmediato, mas no con el uso prolongado en el tiempo. El esclavo está más cerca del animal doméstico en cuanto su tiempo se va en atender las necesidades de la vida con su propio cuerpo (Zuleta, 2016, pág. 17).

La ética del ser humano se ve cuestionada con la permisibilidad de la trata de personas negras como mercancía para el desarrollo económico de un nuevo continente. Un extranjero que llega a un continente desconocido y empieza a cuestionarse por aquello que no es su hogar, un espacio agresivo donde la condición de hospitalidad no existe y por el contrario, encuentra una hostilidad violenta que es manifestada desde la voz de los esclavos (Zuleta, 2019). Estas son algunas de las ideas más representativas de los estudios desarrollados por la investigadora colombiana Farides Lugo Zuleta en la Universidad Federal do Rio Grande.

Ahora bien, así como existen personajes que denuncian el genocidio, en la novela también encontramos personajes con un conflicto ético en la medida en que se encuentran sumergidos en un contexto social inapelable frente a una racionalidad que aboga por la libertad del hombre, el conflicto entre el misticismo y la razón, tal como lo expone Andrea Perneth: “Actualizar las preguntas por la libertad de los hombres -en contraste con el sufrimiento, el comercio de esclavos, las imposiciones religiosas y las prohibiciones literarias- es la apuesta de la novela” (Perneth Montañez, 2012). Otro trabajo que se centra en ese aspecto ético es de Lina Martínez que plantea el paso de la novela de un nivel antropológico a un nivel ético, a través de un nivel estético:

En su intento por pensar posibles vasos comunicantes entre la trata y el holocausto, la novela cambia la forma de abordar el encuentro entre Pedro y Benkos, como evento representativo de la trata esclava, para pensarlo como antecedente simbólico y narrativo de violencia étnica de magnitud global (Martínez Hernández, 2016).

Lo que hace la novela *La ceiba de la memoria* es utilizar aspectos históricos del Caribe, en especial la Cartagena de Indias, para narrar la historia de la esclavitud como una impronta de nuestra identidad cultural, no un fenómeno marginal de nuestra historia sino una situación histórica que fecundó e inundó las arterias de ese nuevo hombre americano. Los

siguientes dos trabajos desarrollan esta tesis: Ricardo Sánchez considera la novela como un océano literario y cultural que el lector enfrenta. “Literatura de imaginación y de historia, de costumbres y de época, de amores e intriga, del pasado y del presente, del Nuevo y Viejo Mundo, ayer y hoy, de pensamiento y poesía” (Sánchez Ángel, 2017). Pero esa verdad que nos puede revelar la historia de la esclavitud es muy relativa tal como lo expone Patricia Iriarte: “Si de certezas se trata, tenemos que admitir que, tanto en las artes como en las ciencias sociales, la Verdad, con mayúsculas, es un bien bastante escaso” (Iriarte, 2015). Por eso los estudios del Caribe acuden a la memoria de los derrotados para encontrar otra verdad. Y es la memoria la que se ve beneficiada a través de los relatos mnemónicos, indirectos, elusivos, contradictorios, incisivos, de lo que fue y lo que queda de la esclavitud como una representación de la problemática posesclavista.

Un hombre proveniente de Cartagena de Indias visita Auschwitz. Está parado frente a una vitrina que exhibe un montón de maletas vacías y sin nombre, en un orden impensable y a la vez verdadero. Viene del espanto frente a un montón de cabellos sin cabeza, sin cuerpo, sin vida. La materialidad de esos rastros de memoria, de eso que quedó y que constituye el vestigio macabro de lo sucedido, lo apela, lo paraliza. Pero esos restos en los que la ausencia –de cuerpos, de voces, de gritos– se hace presente, esa huella muda pero lacerante de lo real, no es solo materia mnemónica del Holocausto, sino que lo es también de otro gran genocidio: la esclavitud. Materialidades abandonadas y desordenadas como dispositivo que ha resistido más allá del archivo, más allá de su consignación y su domiciliación. Materia que marca una pérdida y al mismo tiempo una acumulación, que criba un hambre de memoria y un atiborramiento. Es este vínculo entre memoria y materia, entre pérdida y acumulación, entre presencia y pulsión que los restos ponen en juego. (López-Labourdette, 2017)

Esas migraciones y desplazamientos, como retórica del exilio, aportan gran material para la narrativa literaria que consolida aún más las relaciones entre historia y ficción. Así lo explica la profesora Luz Mery Giraldo cuando hace un recuento de las migraciones y desplazamientos que aparecen en la literatura colombiana y que divide en tres aspectos: del campo a la ciudad; de aquí para allá y de allá para acá, como en el caso de *La ceiba de la memoria*; y de otros lados.

¿Qué sintió cada uno de aquellos seres de la cultura negra cuando fue sacado por la fuerza de África, tal vez mejor sería decir cazado? ¿Qué vivió durante la travesía aglutinado en el fondo de las embarcaciones? ¿Qué significó para todos y cada uno de ellos ser esclavizado y forzado a servirle a un amo, integrarse a una cultura y modos ajenos? En esa otra confrontación del exilio enfocado desde inmigración por "arrancamiento" o "transterración" (Giraldo, 2008).

Las voces del desarraigo se convierten en un grito de denuncia frente a esa mirada imperial y colonial del otro que ha arrasado su dignidad, su territorio, pero no su identidad. “Ante esta situación de desarraigo todos estos personajes establecen una relación con la memoria desde el dolor e incertidumbre al estar inmersos en un medio social de imposición, despojo y donde prevalece una ansiedad desmedida por el lucro” (Guerra Donado & Gamarra Rodelo, 2020). Esta memoria se convierte en una resistencia cultural para estos pueblos desarraigados.

El trabajo de Emiro Martínez destaca la reflexión que permite la novela sobre el carácter genocida del ser humano contraponiendo la esclavitud con los campos de concentración judíos (Martínez-Osorio, 2013) lo que permite que *La ceiba de la memoria* se vuelva un punto de convergencia entre el pasado y el presente del ser humano.

Esta tercera parte recoge una buena cantidad de trabajos que aciertan en el enfoque que se le da a la esclavitud, pues se prioriza esa denuncia que avergüenza a la especie humana y que nunca debería repetirse, es ahí donde se pone el dedo en la llaga: el genocidio hace parte de nuestra naturaleza, siempre estaremos abocados a repetir el mismo horror.

2.4. Proceso de escritura y Heteroglosia

Finalmente, uno de los aspectos más enriquecedores de la novela es su proceso de escritura y heteroglosia, puesto que allí radica la dinámica de las voces, hablando en primera persona, con una sintaxis distinta, como la de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó, quienes no parecen hablar sino más bien cantar, con ese ritmo de tambor que va subiendo de tono a medida que van expulsando todos sus gritos de dolor y de denuncia frente al vejamen que han sido expuestos:

Uno de los elementos recurrentes del diálogo entre *La ceiba de la memoria* y las obras anteriores es la posibilidad que los relatos dan a la escritura de explorar y utilizar varios mecanismos en la construcción de los mismos. Las formas narrativas de los primeros relatos, por ejemplo, se consolidan a través del uso de la oralidad, la falta de indicios que marquen pausas, signos y cambio de la voz narrativa, además se evidencia el surgimiento

de una prosa poética que revela un afán por nombrar todo el escenario, ambiente y sentimientos de los personajes. Entre tanto, la estructura narrativa de la mayoría de los relatos ocurre de modo similar a *La ceiba*, pues las intervenciones de las voces de los personajes y narradores se presentan de manera fragmentada, utilizando la primera o la tercera persona para expresar sus pensamientos y emociones. Durante la lectura de los relatos, el lector va descubriendo los hilos que vinculan a los distintos personajes. (Martínez Sánchez, 2012, pág. 57)

Existe una constante preocupación por el manejo de la escritura en *La ceiba de la memoria*, pues ésta es un motivo de reflexión a través de los pensamientos y los actos de los personajes que quieren siempre dejar un registro de su sufrimiento para los tiempos venideros (Martínez Sánchez, *La escritura: resistencia ante el olvido en La ceiba de la memoria*, 2018). Así lo plantea Yuly Paola Martínez en estos dos estudios que abordan la novela de Roberto Burgos Cantor.

La novela acude a un narrador en tercera persona, Dominica de Orellana, quien representa el carácter de la ilustración en el siglo XVII y que siempre está en constante búsqueda de la escritura para contar, y sobre todo, escribir lo que sucede alrededor de una Cartagena llena de esclavos, como queriendo reivindicar, a través de la palabra, unos derechos de libertad gracias al discurso sugestivo de la protagonista (Arévalo, 2010). Pero también está la voz de Thomas Bledsoe que viene a ser la convergencia de ese pasado conflictivo con la reflexión de un presente incierto.

Ahora bien, tal como lo expone Miguel Ángel Castro, una de las estrategias más importantes de la escritura, es la utilización magistral de la segunda persona del singular en tiempo futuro que le da un carácter especial al personaje Alonso de Sandoval. Se confronta frente a su penosa enfermedad, sabe que va a morir, conoce su futuro y sin embargo cuestiona su condición religiosa frente a la ética del ser humano (Castro Caballero, 2019). Todo lo contrario sucede con Pedro Claver, quien está convencido de su fe pero a la vez se contradice con lo que piensa, lo que dice y lo que hace. Estas dos posturas le imprimen una fuerza transformadora a una novela que piensa, es autorreflexiva, cuestiona toda su naturaleza, su origen, su proceso y el resultado final.

La narración de Thomas Bledsoe, en cada uno de los apartados, va adquiriendo un carácter más reflexivo en la medida en que se va acercando a ese objeto de búsqueda, es decir, la figura de Pedro Claver: se cuestiona frente al sufrimiento humano tanto de la esclavitud como de los campos de concentración. Una constante que le sucede a todos personajes, como lo afirma Aleyda Gutiérrez:

A los personajes de *La ceiba* los habita el desencanto y es que ante el horror que infringe el hombre contra el hombre, el desencanto es el principio de la transformación, esto podría equipararse a la pérdida de la fe, religiosa, moral y ética, pero sobre todo, a la pérdida de la confianza en el ser humano como humano (Gutiérrez Mavesoy, 2017).

La novela le apuesta a un proceso de escritura muy diferente, a esa oralidad que de una u otra forma se acerca a lo que podríamos llamar la escritura de la ruina, a partir de la ética y el espacio, como lo expone Aleyda Gutiérrez en su otro estudio de la novela:

La búsqueda de la oralidad puede ser un punto de enfrentamiento y de ruptura, pero también de continuidad para la forma de la novela como escritura de la ruina. La opción por la oralidad es una manera de dejar a los personajes exponer su visión de mundo. Sobre una amalgama de personajes del común, la narrativa de Roberto Burgos Cantor teje los hilos de las historias desde la contemplación. (Gutiérrez Mavesoy, 2020)

Finalmente, la unión de todas estas voces le da a la novela un carácter polifónico y permite vislumbrar lo que aparentemente es imperceptible, desacraliza la historia oficial, desenmascara el funcionamiento de una época, tanto de un pasado como de un presente, es decir se presenta una apuesta axiológica del autor para representar el horror de su realidad a través de la escritura (Téllez Vargas, 2016). Ese es el gran mérito de esta novela, la posibilidad de abordar desde diferentes voces, puntos de vista, estrategias de escritura, en fin, una novela polifónica.

Tal como lo evidencia la diversidad de artículos que se encuentran en este estado del arte, *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor es una obra que permite infinitas posibilidades de análisis. Muchas aristas surgen con el tema de la esclavitud, pero la obra no es solo una denuncia a esa ignominia, es un trabajo de escritura muy juicioso que se vale de las técnicas de la novela posmoderna para generar ese carácter crítico que puede proveer una obra de estas magnitudes.

3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS DE LA CEIBA DE LA MEMORIA

3.1. Historia y ficción

Antes de adentrarnos en la estructuración del corpus teórico que va a definir nuestro análisis, es fundamental acercarnos a una contextualización conceptual e histórica, para entender en qué consiste la relación entre historia y ficción. Para tal fin, primero se acude a los planteamientos desarrollados por el filósofo francés Paul Ricoeur, luego se expone un desarrollo del concepto de novela histórica, para llegar a los planteamientos teóricos que sustentan nuestra investigación.

En el tomo III de *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur analiza el momento en que se produce el entrecruzamiento de la historia y la ficción, y cómo toda ficción tiende a estar ligada a una realidad histórica. Esta realidad histórica carece de una legitimidad, en el momento en que ese tiempo se convierte en tiempo humano, es decir quien configura la historia. De tal manera que aquí se hace énfasis en el problema del *referente*.

La ficcionalización de la historia se presenta en la medida en que la historia como tal, es decir el referente, está sujeto a un acto narrativo que posibilita una serie de elementos tropológicos que van llevando el proceso de escritura a una configuración de la trama, a un proceso mimético de la realidad, mientras que la historia empieza a perder ese carácter de verdad y se transforma en un *como si* aristotélico.

La historia es cuasi ficción porque la cuasi presencia de los acontecimientos colocados “ante los ojos” del lector por un relato animado suple, gracias a su intuitividad y a su viveza, el carácter evasivo de la dimensión pasada del pasado, que las paradojas de la representancia ilustran (Ricoeur, 2009, pág. 914).

Y en el otro extremo la ficción adquiere el carácter histórico en la medida en que esos acontecimientos están sujetos a una realidad y mantienen un referente, la historia que se sucedió.

“El relato de ficción es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia” (Ricoeur, 2009, pág. 914).

Según Ricoeur, en la refiguración del tiempo narrativo se produce una imbricación recíproca, entre el momento cuasi histórico de la ficción que cambia lugar del momento cuasi de ficción de la historia. Es lo que el autor llama el tiempo humano en el que se conjugan la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción.

Ese proceso de refiguración ya lo había desarrollado en el tomo I de *Tiempo y narración*, donde retoma el concepto de mimesis elaborado por Aristóteles para explicar el proceso de reconstrucción del pasado que se divide en tres partes: la mimesis I que constituyen “el antes” del proceso creativo, la mimesis II, es decir el proceso creativo, y la mimesis III que es el “después” de la creación. ¿Cómo se da el antes y el después de la inteligibilidad del texto, cómo se transfigura un texto que se ha configurado a través de la trama? La mimesis I está supeditada a los aspectos temporales prefigurados del autor y su experiencia temporal, su cultura, su historia y su contexto; luego va a configurar en una mimesis II como función de mediación con la construcción de la trama, es decir el proceso creativo del autor; finalmente la mimesis III refigura la obra de acuerdo a la recepción del lector quien asume su hacer (leer e interpretar) (Ricoeur, 2009, pág. 114). Es durante todo este proceso en el que la referencia pierde sentido, el tiempo deja de existir, o mejor, existe solo en la narración, y está sujeto a la prefiguración, la configuración y la refiguración de la trama que adquiere un carácter circular, el tiempo humano.

3.2. Novela histórica

Ahora bien, ¿cuándo se empieza a hablar de novela histórica? Este es un género que adquirió fuerza a principios del siglo XIX con las obras de Walter Scott y de inmediato entró a formar parte en el desarrollo del género novelístico. Sin embargo, fue a finales del siglo XX que este tipo de novelas adquirió una nueva faceta que le dio la posibilidad de asumir la historia desde una perspectiva más crítica que la misma historia oficial. Con el auge del pensamiento posmoderno, el género novelesco, que hasta ahora había cumplido la función de reafirmar los valores de la modernidad, puso en duda y cuestionó una de sus grandes narrativas: la historia moderna. La “nueva novela histórica”, a través de los varios procedimientos o estrategias narrativas empleados en la relectura y reescritura de la historia, adquirió ese poder cuestionador que vendría a afectar de manera particular el relato histórico.

El cambio propuesto por la novela histórica de fines del siglo XX consiste en una simultánea presencia de continuidades y discontinuidades entre el presente y el pasado, de un “después” con el “antes”, además de un presente que está en relación con un futuro. La ficción interviene en la historia y ésta conceptualiza una realidad, de tal manera que la novela histórica se presenta como un horizonte de significados que se organizan en un sentido, dentro del proceso de interpretación del texto literario (Kohut, 1997).

Las estrategias narrativas que utiliza la nueva novela histórica permiten develar una verdad diferente a la que se consideraba oficial empleando una relectura y reescritura de la historia que deja por fuera, por ejemplo, un narrador omnisciente y totalizador, para permitir la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos, las anacronías históricas, los efectos de inverosimilitud y el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, cuestionando de tal manera la capacidad del discurso de aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto (Pulgarín Cuadrado, 1995, pág. 203).

Fernando Ainsa considera que la historia y la ficción son relatos que pretende "reconstruir" y "organizar" la realidad partir de componentes pre-textuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un

discurso dotado de sentido. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del corpus textual. Al releer "críticamente" la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica (Ainsa, 1997). Una relectura de la historia responde a la necesidad de recuperar un origen, justificar una identidad, "ir a la semilla de la nacionalidad, al nacimiento de la convivencia", pues su intención es explicar la sociedad de otra manera, conciliarse con los "demonios personales" y erradicar imaginarios colectivos. La intención del autor de novelas históricas puede ser tanto introspectiva e intimista como testimonial y realista.

Los acontecimientos se viven como experiencias de conciencia individuales, gracias a las cuales el narrador dispone de una mayor libertad en el uso de personas y tiempos verbales (puede recurrir al uso de la primera persona, monólogo interior, etc.). Lo histórico se personaliza y se percibe y enuncia desde una subjetividad [...] Los sucesos que se conocen informativamente por la historia, son "vivificados" gracias al arte de narrar, dando la sensación de que, además de sabidos, han sido experimentados (Ainsa, 1997, pág. 118).

La novela histórica no solo juega con la tensión entre lo histórico y lo ficticio, sino que espera del lector ("real" o "implícito"), un determinado conocimiento histórico, a partir del cual entabla la relación entre lo que se sabe y lo que no se sabe de la historia, entre lo que se ha olvidado y lo que se recuerda, entre lo que se reconoce y se desconoce en las versiones de la Historia.

Noé Jitrik sugiere diferentes tipos de novelas históricas según la distancia temporal entre el presente del novelista y el pasado al cual se refiere (Jitrik, 1995): la novela arqueológica, como un intento estético de hacerse cargo de un concepto referencial desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente; la novela histórica catártica, porque responde a necesidades de solucionar problemas bastante inmediatos de la relación entre el presente y el pasado referido. Se trata de canalizar necesidades analíticas propias de una situación de cercanías donde los autores intentan resolver un diferendo o tomar una posición frente a un hecho histórico que es muy inmediato y del cual formaron parte. Un tipo intermedio sería la novela funcional, en la que ya no se trataría de percibir un objeto individual y una recuperación arqueológica, sino que su finalidad se vincula a "una

necesidad global descender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual", en las que se hace manifiesto un intento de analizar, de resolver puede acercarse a algún punto oscuro o alguna laguna de la Historia.

El saber histórico está sometido a una dialéctica memoria/olvido que, precisamente, el documento viene a denunciar: lo que se sabe se sabe deficientemente porque está atravesado de olvido y el documento que se acaba de hallar viene a recordar no solo lo que ha sido olvidado sino que el olvido es el constituyente principal del discurso histórico común (Jitrik, 1995, págs. 73-74).

María Cristina Pons (Pons, 1996) considera que la novela histórica debe permitir una reflexión sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico, recuperar los silencios o el lado oculto de la historia, presentar el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora. La novela histórica contemporánea presenta el lado antiheróico y antiépico de la historia misma, el pasado que se recupera no es el pasado de los tiempos gloriosos ni de los ganadores de la historia, sino el pasado de las derrotas y fracasos.

En el momento actual, la novela histórica latinoamericana de fines del siglo XX, por su parte, se producen un contexto donde lo posmoderno se presenta como un cambio radical del pensamiento y de las condiciones de existencia, fruto del capitalismo multinacional tardío, y que justamente niega el proyecto de emancipación propuesto por la modernidad; los proyectos de la ilustración burguesa y el marxismo pierde toda legitimidad (Pons, 1996, pág. 24)

Entre los años 60 y 80, a lo largo de toda Latinoamérica se empiezan a publicar novelas con este tipo de características que marcan un nuevo empuje a esa literatura que había alcanzado gran prestigio con el realismo mágico del boom latinoamericano. Este tipo de novelas fue adquiriendo relevancia dentro de la temática de la literatura latinoamericana y es así como escritores de la talla de Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Abel Posse, Reynaldo Arenas y Fernando del Paso deciden trabajar temas históricos desde una perspectiva de contradiscurso, donde no solo se juega con la tensión entre la histórico y lo ficticio, sino que se espera del lector ("real" o "implícito") un determinado conocimiento histórico, a partir del cual entabla la relación entre lo que se sabe y lo que no se sabe de la historia, entre lo que se ha olvidado y lo que se recuerda, entre lo que se reconoce y se desconoce en las versiones de la Historia. Seymour Menton explica que la nueva novela histórica de América Latina se caracteriza por tener una

subordinación en la reproducción mimética de la historia, un anacronismo en los hechos históricos, una ficcionalización de los personajes históricos, una metaficción, una intertextualidad y un dialogismo basado en los conceptos Bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco y la parodia (Menton, 1993, págs. 42-45). Estos aspectos van a definir una identidad muy particular de la nueva novela histórica que se toma como base a la hora de desarrollar un texto.

Ahora bien, la dimensión estética de la novela histórica es un elemento esencial en la experiencia del lector y para eso se requiere de estrategias narrativas que permitan configurar la materia histórica en un significado ideológico del texto. Permite replantear las premisas fundamentales del discurso histórico del diecinueve: la fe en la posibilidad de reconstruir e interpretar el pasado por medio del lenguaje (principio mimético) y el principio de la verosimilitud histórica basado en la materialidad de los archivos.

3.3. Componentes teóricos

La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor es una novela que nos acerca a uno de los sucesos más ignominiosos en la historia de la humanidad: la esclavitud. Cada una de las siete voces (Pedro Claver, Alonso de Sandoval, Analia Tu Bari, Benkos Biohó, Dominica de Orellana, Thomas Bledsoe, un cartagenero que viaja por Europa con su hijo) se intercalan en la narración a lo largo de la novela, mostrando una visión del genocidio desde perspectivas muy diferentes. Desde la perspectiva de la metaficción historiográfica como fundamento de análisis establecido para este trabajo, se abordan tres componentes teóricos que permiten un acercamiento a esa heterogeneidad de discursos que se va desarrollando en cada una de las cuatro partes que componen la novela.

El primer componente es la parodia que actúa como una estrategia narrativa. Esta se afianza como un recurso que permite la transgresión autorizada de las convenciones del discurso oficial. Una parodia literaria que aleja al autor del lenguaje oficial y complica su

actitud ante el lenguaje literario de su tiempo e incluso pone en conflicto la novela (Bajtín M. , 1989, pág. 126).

La parodia crea un conflicto en el interior de la palabra, genera un grado de resistencia manifestada por la palabra parodiada con respecto a la que está parodiando, se cristalizan los lenguajes sociales e individuales en el mismo proceso de representación, con un plurilingüismo que sirve siempre de trasfondo dialógico creando una gran variedad de procedimientos de representación del lenguaje. Las voces se aíslan, dividen y contraponen con hostilidad (Bajtín M. , 1988, pág. 283).

Dentro de la perspectiva posmoderna la parodia se asume como una reescritura de las tradiciones históricas y literarias con la intención de desmitificar los sistemas de representación dominantes y dar paso a los discursos marginales, a la heterodoxia y la disidencia. Linda Hutcheon considera que esta repetición paródica del pasado no debe ser nostálgica, por el contrario, debe adquirir un carácter crítico que nos permita superponer distintos puntos de vista para acercarnos a una perspectiva más general, menos homogénea e ideológica teniendo como fundamento la diferencia. “La parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (Hutcheon, 1993, pág. 2). La estructura de la parodia admite un pasado como algo válido, pero también algo que subvierte. La trasgresión es autorizada por la misma norma de la historia y el narrador usa los mismos artificios discursivos tradicionales para poner en evidencia sus fallas y problemas morales. “Incluso si lo que hace es burlarse, la parodia refuerza; en términos formales, inscribe en su propio discurso las convenciones de las que se burla (Hutcheon, 1993, pág. 11)”.

La parodia se convierte en una estrategia efectiva para comprender y responder a los grupos sociales marginados, desde una perspectiva crítica y creativa, que hace frente a una cultura dominante. Ella monta una relación dialógica entre identificación y distancia, del artista y su audiencia en una actividad hermenéutica participativa (Hutcheon, 1993, pág.

90). Ahora bien, la dimensión paródica de la novela se puede fundamentar en tres procedimientos: la inversión defamiliarizadora de la perspectiva, la intertextualidad y las meditaciones metadiscursivas (Sklodowska, 1991, pág. 37). La distancia que toma el carácter paródico de un discurso entre el presente y el pasado da como resultado el distanciamiento crítico y al mismo tiempo involucra al autor y al personaje dentro del discurso histórico como un elemento perturbador de toda verdad única.

En la literatura latinoamericana, la necesidad de revisar esa historia oficial y darle un carácter crítico permite desmitificar a los héroes, las batallas, los hechos, al punto de que se tenga conciencia sobre los límites de la representación histórica y la imposibilidad de hallar una verdad unificada. La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez (Hutcheon, 1993). Sin embargo, adquiere una dualidad política en la medida en que legitima y subvierte todo lo que parodia, generando una investigación más amplia de cualquier hecho histórico acaecido.

Como segundo componente nos encontramos con la estrategia de la heteroglosia y la polifonía narrativa, que nos permite acercarnos a los diferentes discursos de los personajes desde la perspectiva del lenguaje y de su intención comunicativa (Bajtín M. , 1988). El carácter polifónico de la novela en cada uno de los discursos que presentan los personajes, los rasgos particulares de cada voz, el tono, el ritmo, le dan un carácter singular a todo el proceso novelesco que se encuentra allí. La heteroglosia entendida como la apertura a la participación de dos o más voces en el discurso, promueve diversas perspectivas en el enunciado. Esto se contrapone al concepto de monoglosia, el cual consiste en enunciados categóricos, que expresan una única opción o perspectiva. Voces alternativas que no se anquilosan en una voz hegemónica, sino por el contrario, permite abrir nuevas visiones sobre el fenómeno abordado en cuestión.

Para Mijaíl Bajtín, la lengua está estratificada en un plurilingüismo compuesto de jergas o argots (el lenguaje de las prisiones, de los bajos fondos, el albur) y dialectos ideologicosociales (el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el de los sermones

moralizantes, las murmuraciones de los chismosos, el lenguaje del campesino, el de los charlatanes), profesionales (el lenguaje jurídico, el periodístico, el lenguaje seco y llano de los círculos de negocios, el de los comerciantes), políticos (la elocuencia parlamentaria), lenguajes de género y de generaciones, de corrientes, de autoridades (el habla prepotente de los gobernantes o el estilo pedante de los sabios), de círculos y modas pasajeros (el lenguaje de los jóvenes), y hasta lenguajes de los días y de las horas (Bajtín M. , 1988, pág. 417).

La heteroglosia es la pluralidad del discurso manifestada mediante la yuxtaposición de lenguajes, estilos y registros diversos. En la novela se integran multiplicidad de mundos discursivos dentro de un único plano, la proyección de un mundo unificado. La polifonía discursiva utiliza diversos recursos dialógicos que contraponen antilenguajes populares y lenguajes de la realidad "recta" oficial se traducen en una polifonía de voces envueltas en una relación dialéctica (Juan-Navarro, 2002, pág. 22).

Estos rasgos de la heteroglosia como autorreflexividad narrativa y autoconciencia histórica son el punto de encuentro con el concepto anterior de metaficción historiográfica donde analiza la novela posmodernista y su cuestionamiento a los conceptos asociados al humanismo liberal desde la perspectiva de Linda Hutcheon. Esta polifonía se evidencia en cada uno de los discursos heterogéneos que van haciendo los siete personajes de la novela y es tal vez uno de los mayores aciertos que se realiza en la narración. La heteroglosia es también autorreflexividad narrativa y autoconciencia histórica.

Finalmente el último componente que permite sustentar en definitiva el proceso de entrecruzamiento entre historia y ficción de esta investigación: la metaficción, asociada directamente con la metaficción historiográfica, que genera una autorreflexividad narrativa y autoconciencia histórica. Aquí es fundamental definir primero que todo el concepto de metaficción para pasar luego al concepto de "metaficción historiográfica" para entender todo el proceso de análisis.

Desde la perspectiva de Francisco Orejas, la metaficción abarca una multiplicidad de significados: se considera como la “novela de la novela”, la novela desdoblada en ejercicio de crítica literaria, el relato que se autoanaliza o que incluye dentro de sí otros relatos, el texto narrativo de acusada hipertextualidad, el texto que reflexiona sobre las relaciones entre realidad o ficción, y las retiradas intromisiones autoriales (Orejas, 2003). Se considera como un mecanismo de escritura reflexiva o autoconsciente que nos recuerda constantemente a nosotros, los lectores, que estamos frente a una obra literaria que juega a problematizar la relación entre ficción y realidad. El pacto de lectura se ve quebrantado cuando el texto llama la atención sobre su propia naturaleza ficcional y su condición de obra de arte. Es una forma narrativa autorreferencial que aborda los mecanismos de la ficción en sí misma.

Por otra parte, el concepto de “metaficción historiográfica” surge a partir de la definición que realiza la canadiense Linda Hutcheon en su libro *Una poética del posmodernismo* (Hutcheon, 2014). Allí lo considera como uno de los ejes fundamentales del posmodernismo. Ahora bien, ¿cómo se puede entender el concepto de metaficción historiográfica? para Linda Hutcheon, la metaficción historiográfica es la forma más representativa de la ficción posmoderna y permite una tensión entre autorreferencialidad y contextualización a través del discurso narrativo. “La metaficción historiográfica, por ejemplo, diferencia su autorrepresentación formal de su contexto histórico, y al hacerlo problematiza la posibilidad real del saber histórico, porque aquí no hay reconciliación, no hay dialéctica: simplemente una contradicción irresuelta” (Hutcheon, 2014, pág. 196).

Cuando se habla de metaficción historiográfica, se cuestiona el fundamento del saber histórico en el pasado real, pues ¿cómo se puede conocer ese pasado hoy en día y qué se puede saber de él? se pregunta Linda Hutcheon.

Elementos como la descentralización, la fragmentación de la acción, la parodia, junto a la ironía y el humor nos conducen a una crisis de la referencialidad y el triunfo de la ficción como contrapartida ante la debilidad de la realidad y se convierten en las características

más importantes de la metaficción historiográfica, pues enseña a sus lectores a ver todos los referentes como ficticios, como imaginados. La metaficción historiográfica no niega la referencia sino que problematiza la actividad completa de la referencia. La historia es utilizada y nunca reflejada cristalinamente, he ahí el distintivo más importante del posmodernismo (Hutcheon, 1993, pág. 225).

Ahora bien, ¿cómo conocer ese pasado? ¿cómo fundamentar un saber histórico en un pasado real, hasta qué punto se puede conocer ese pasado? No se trata de un regreso nostálgico del pasado; se trata de visitar la historia, establecer un diálogo irónico con el pasado, a su sociedad, desde nuestra actualidad. Esto representa un gran problema en la medida en que la historia se escribe a través de una narrativa, por consiguiente, ficcionalización, lo que genera varias preguntas de orden ontológico: ¿Cuál es la naturaleza real de los documentos históricos? ¿Son sustitutos del pasado? ¿Qué tipo de comprensión se pretende con la explicación histórica? (Hutcheon, 2014, pág. 216).

La verdad y la falsedad no son términos correctos para discutir en la ficción, puesto que solo hay verdades en plural y nunca hay una verdad absoluta. “Raramente existe la falsedad *per se*, sino otras verdades. La ficción y la historia son narrativas que se distinguen por sus marcos, marcos que la metaficción historiográfica primero establece y luego cruza, planteando los contratos genéricos de la ficción y de la historia” (Hutcheon, 2014, pág. 202).

Re-escribir y re-presentar el pasado en la ficción significa abrirlo al presente, actualizarlo para que no sea conclusivo y teleológico, posibilite diferentes interpretaciones, sea dinámico, autorreflexivo pero también concreto puesto que se basa en personajes históricos reales.

En la mayoría de los trabajos críticos sobre postmodernismo se le ha prestado mayor atención a la narrativa, ya sea en literatura, historia, o teoría. La metaficción historiográfica incorpora la totalidad de teoría. La metaficción historiográfica incorpora la totalidad de estos tres dominios: su autoconciencia teórica de la historia y de la ficción como constructos humanos (metaficción historiográfica) posee las bases para pensar y reelaborar las formas y contenidos del pasado. (Hutcheon, 2014, pág. 42)

Lo que hace la metaficción historiográfica es generar duda sobre un discurso único y la garantía de un significado firme que posibilite una verdad última, autoritaria, y les da espacio a otros discursos marginales, que en términos de Foucault serían la contrahistoria de ese discurso oficial. Así pues, el siguiente análisis se fundamenta en toda la estructura teórica que hemos abordado anteriormente desde la perspectiva de la metaficción historiográfica.

4. EL ENTRECRUZAMIENTO DE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN EN LA CEIBA DE LA MEMORIA

La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor se concibe dentro de una compleja estructura que juega con espacios y tiempos disímiles, saltando del siglo XVI a dos momentos del siglo XX. Abordar esta novela implica un acercamiento crítico desde una situación histórica vergonzosa como el genocidio de la esclavitud que se contrapone con el genocidio del pueblo judío en los campos de concentración, y el proceso de apropiación de esa memoria debe pervivir en la historia de la humanidad. La novela realiza una aproximación a esta violencia desde una perspectiva estética para tratar de entender, explicar y cuestionar la condición de barbarie del ser humano a lo largo de la historia y desde su presente. Nos encontramos con una novela que pretende develar una situación histórica desde una apuesta narrativa, no con la intención de relatar acontecimientos, sino cuestionar la historia y al ser humano, a través de un proceso de ficcionalización dialógico que permite escuchar diferentes puntos de vista históricos, ideológicos y temporales. Para tal fin, se vale de personajes, espacios y tiempos históricos que recrean una narración histórica cuyo fin es una reflexión de las condiciones del hombre frente a la infamia del autoritarismo. Esta discontinuidad de la trama propone una exigencia estilística de la prosa que le da un giro a los tiempos verbales, la puntuación y las diferentes voces narrativas. Todas estas herramientas narrativas permiten un entrecruzamiento de la historia y la ficción para crear conciencia de lo que somos y lo que hemos sido.

Ahora bien, la hipótesis de lectura que se plantea en este trabajo se fundamenta en el proceso de entrecruzamiento entre la historia y la ficción dentro de la novela *La ceiba de la memoria* a través de la metafiction historiográfica y sus estrategias narrativas: la parodia, la heteroglosia y la metafiction que posibilitan una visión crítica de determinados hechos históricos.

Durante 50 capítulos, divididos en cuatro partes, la novela pone a hablar 7 personajes con un estilo particular, pero que se diferencian entre ellos, dándoles una caracterización

específica no solo en la voz narrativa, sino también en la perspectiva de los protagonistas, el ritmo de la escritura, la puntuación, las palabras, etc. Dos personajes se ubican a finales del siglo XX: Thomas Bledsoe y un personaje anónimo que viaja con su hijo, de Cartagena a Europa, más específicamente a Polonia y los campos de concentración de Auschwitz. Se podría decir que estos dos personajes son el *alter ego* del escritor Roberto Burgos Cantor. Tres personajes históricos que se ubican en el siglo XVII: Pedro Claver, Alonso De Sandoval y Benkos Biohó. Cada uno con una participación fundamental y muy diferente en la historia colonial de Cartagena de Indias. Y dos personajes ficticios, femeninos, que también viven en esa Cartagena del siglo XVII y representan dos perspectivas muy distintas de la infamia de la esclavitud. El entramado narrativo de estos personajes nos permite una visión muy completa de la condición humana frente al genocidio.

Para entender la complejidad de los personajes y cómo se intercalan sus narrativas a lo largo de la novela, es pertinente visualizar primero que todo, la estructura de la novela con cada uno de los capítulos, los títulos y los protagonistas o narradores que intervienen.

#	Título del capítulo	Protagonista
Primera parte: ENFERMOS DE MAR		
1.	THOMAS BLEDSOE	Thomas Bledsoe
2.	PEDRO CLAVER	Pedro Claver
3.	ALONSO DE SANDOVAL	Alonso De Sandoval
4.	ANALIA TU-BARI	Analia Tu-Bari
5.	DOMINICA DE ORELLANA	Dominica De Orellana
6.	BENKOS BIOHÓ	Benkos Biohó
7.	EL VIAJE	Padre e hijo viajando
8.	THOMAS SE EMBARCA	Thomas Bledsoe
9.	CONQUE ESTO ES EL NUEVO MUNDO	Pedro Claver
10.	A DÓNDE HABRÉ LLEGADO	Alonso De Sandoval
11.	CUANDO ANALIA TU-BARI NO VINO	Analia Tu-Bari
12.	DOMINICA PROMETE ESCRIBIR	Dominica De Orellana

13.	EL GRITO DE BENKOS	Benkos Biohó
14.	RUMBO AL ESTE	Padre e hijo viajando
15.	THOMAS VISITA LOS HUESOS DE LOS SANTOS	Thomas Bledsoe
16.	PEDRO PIDE UNA SEÑAL	Pedro Claver
17.	ALONSO: RAZÓN Y PASIÓN	Alonso De Sandoval
18.	OJOS ASTILLADOS	Analia Tu-Bari
19.	DOMINICA PIENSA UNA CARTA PARA EL REY	Dominica De Orellana
20.	MI NOMBRE, PEDRO, ES BENKOS BIOHÓ	Benkos Biohó
21.	MEMORIA: VIDA O PESO INSOPORTABLE	Padre e hijo viajando
22.	EL PUERTO. CIUDAD 1	No hay protagonista
Segunda parte: TRANSTERRADOS		
1.	EL DESASOSIEGO DE THOMAS	Thomas Bledsoe
2.	DOMINICA DEAMBULA	Dominica De Orellana
3.	BENKOS: EL SILENCIO DE LOS DIOSES	Benkos Biohó
4.	ALONSO: LA SOMBRA DE LOS POSIBLE	Alonso De Sandoval
5.	ANALIA: CUIDADORA DEL SILENCIO	Analia Tu-Bari
6.	CÓMO ALGO ASÍ PUDO SUCEDER	Padre e hijo viajando
7.	EL DESESPERO DE PEDRO	Pedro Claver
8.	LA NOCHE. CIUDAD 2	No hay protagonista
Tercera parte: MARCAS DE HIERRO		
1.	THOMAS REMUEVE ESCOMBROS	Thomas Bledsoe
2.	ME ENCUENTRAN LOS GUARDIAS	Analia Tu-Bari
3.	DOMINICA CORRE LOS VELOS	Dominica De Orellana
4.	PEDRO OYE EL SILENCIO DE DIOS	Pedro Claver
5.	ANALIA: TESTIGO DEL MIEDO	Analia Tu-Bari
6.	LA SUBLEVACIÓN DE ALONSO	Alonso De Sandoval
7.	ATRAPADOS	Padre e hijo viajando
8.	BENKOS ARROJA UN GALLO BLANCO AL MAR	Benkos Biohó
9.	EL MERCADO. CIUDAD 3	No hay protagonista
Cuarta parte: LAS PINTURAS DE DIOS		
1.	LA PREGUNTA DE THOMAS	Thomas Bledsoe

2.	EL ITSMO	Alekos Basilio Laska
3.	LIBRO DE HORAS	Dominica De Orellana
4.	ESTA ES MI CARNE	Negra prófuga
5.	AUTO DE FE Y CABEZAS DESTOCADAS	Tribunal de la Inquisición
6.	FUEGO EN LA PLAZA	Tribunal de la Inquisición
7.	ME ENTRONIZO EN TI	Benkos Biohó
8.	FINAL DE PARTIDA	Thomas Bledsoe
9.	LA VISITA DEL NAUFRAGO	Las playas de Cartagena
10.	SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN TREN	Padre e hijo viajando
11.	A LA ORILLA DEL MAR	Thomas Bledsoe

Como podemos observar, a lo largo de las cuatro partes y los 50 capítulos, los personajes se entrelazan con sus narraciones y nos ofrece un ritmo muy diferente a aquellas novelas que mantienen una linealidad tradicional en cualquier historia común. Por el contrario, exigen un lector más fundamentado, que esté dispuesto a asumir los distintos discursos con una sintaxis diferente, un lenguaje más complejo y que se deje seducir por el carácter poético en cada una de las imágenes que representan la infamia de la esclavitud y lo sublime de la cultura negra.

Una vez expuesta la estructura formal de la novela, pasemos al análisis de los tres aspectos que posibilitan el entrecruzamiento de la historia y la ficción.

4.1. La función paródica en *La ceiba de la memoria*

Como habíamos dicho anteriormente, la novela histórica requiere de estrategias narrativas que permitan configurar la materia histórica en un significado ideológico del texto, siendo este un elemento esencial en la experiencia del lector. La materialidad de los archivos posibilita la reconstrucción e interpretación del pasado por medio del lenguaje pero con un carácter mimético, es decir, fundamentado en el principio de la verosimilitud

histórica. Un pasado que se admite como verdadero y a la vez pretende ser subvertido. ¿Cómo puede ocurrir eso? Para Linda Hutcheon, la parodia valida el pasado, pero también lo trastorna. La misma historia autoriza su alteración y el narrador acude a las mismas estrategias del discurso para evidenciar sus debilidades estructurales y los problemas éticos (Hutcheon, 1993, pág. 11). Parodiar no implica destruir el pasado, por el contrario, la parodia conserva el pasado y lo cuestiona. (Hutcheon, 2014, pág. 226).

Dentro de la parodia podemos encontrar dos procedimientos que permiten traspasar la realidad, en este caso la historia, hacia un discurso crítico que genera malestar. Por un lado está la inversión defamiliarizadora de la perspectiva transgrede el lenguaje, las palabras nos son ajenas, se crea un cambio de perspectiva, para provocar un sentido crítico. El conflicto que crea la parodia en el interior de la palabra, produce una resistencia en la palabra parodiada con respecto a lo que está parodiando, se crean lenguajes sociales e individuales en un proceso de representación plurilingüista que genera un juego dialógico en las diferentes representaciones del lenguaje (Bajtín M. , 1989, pág. 180).

Por otro lado está la intertextualidad que se aprovecha de documentos históricos, referencias literarias y anécdotas personales, con el fin de traspasar esa delgada línea de la realidad con la ficción, y también para darle dinamismo a la escritura. Recordemos que la parodia es una forma hiperbólica, una intertextualidad muy sugestiva, que demanda una doble lectura: horizontal, que evoca el modelo referencial y, una interpretación imaginativa que toma distancia del original. Es lo que se ha denominado como un segundo grado de la literatura (Genett, 1989, pág. 20).

Veamos un ejemplo de la defamiliarización de la palabra como una estrategia paródica dentro de la novela *La ceiba de memoria*. Benkos Biohó pausa sus palabras, utiliza frases cortas que le dan ritmo a su voz, a sus gritos, marca un ritmo al son de los tambores, pareciera que estuviera describiendo una música, un golpeteo sonoro que lleva la danza, la fiesta:

Benkos nadie. Nadie. El padecimiento está impedido para construir. La aflicción destruye. Me tienen encadenado en esta viga alta y sobre un piso de madera. De cara al mar. Veo el mar. Aún me produce miedo. La horca no. Ha venido mucha gente. La mayoría blancos. Miran. Me miran. Miran. En silencio. Pedro no está. Alonso no está. Nicolás el ayudante de Pedro sí está. Me observa triste. Yole gané varias peleas al ejército del gobernador y supieron respetarme como un rey. Benkos no manda. Benkos quiere que lo dejen de mandar. Me capturaron a traición. Y me ahorcarán con la ligereza de a quien le propinan cien latigazos (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 376).

Esta libertad lingüística es uno de los elementos fundamentales de la función paródica dentro de la novela, tal como lo expone Elzbieta Sklodowska: “La interpretación del lenguaje no como reflejo, sino como refracción arbitraria de la realidad y, en consecuencia, el ejercicio de la libertad lingüística por medio de la vertiginosa experimentación formal (neologismos, yuxtaposición del lenguaje coloquial y culto, anacronismos, juegos de palabras, sintaxis barroca, etc.)” (Sklodowska, 1991, pág. 12). Así pues, los protagonistas rompen toda normativa sintáctica del español, lo que hace parte de su identidad cultural, su esencia africana que transgrede una gramática definida como dominante, porque piensan a su ritmo, un ritmo donde la palabra oral predomina y el canto es el mejor medio para comunicar lo que siente, no la escritura. La escritura se tiene que adaptar a esa voz, se tiene que desfamiliarizar. “Yo a Pedro no le digo Piedra. Tampoco Pedrada. No le pregunto por qué está acá en lugar de cuidar la cantera de sus hermanos en la isla de Tierra Bomba si él es Piedra como me ha dicho. Gritar.” (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 81).

Benkos Biohó no solo transgrede con el lenguaje, también con su perspectiva, mantiene una lógica muy diferente a la del nuevo mundo, a la de su religión, trata de explicar la condición de Pedro Claver, pero es imposible, no cabe dentro de su lógica y aquí también podemos apreciar el carácter paródico de la novela:

Yo no lo convengo de que el animal protector de mi tribu debe ser el protector de él. Ahora nos han dejado sin protector. Esta tierra es habitada por otros animales y guardada por otros dioses distintos a los de Pedro. Yo me entiendo con Catalina. Ella es de la tribu de los Calamari y caminaban este mundo con su mar que a mí me da miedo y con sus ríos y sus bosques y sus colinas sin nieve desde mucho antes de la venida de Pedro y la forzada traída nuestra. (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 81).

Le sucede lo mismo a Analia Tu-Bari que rompe la sintaxis del español como una transgresión paródica al discurso establecido gramaticalmente correcto. Une dos oraciones y evade las comas (La negra por piedad no por reverencia la negra acerca sus labios a la lombriz...), reitera una conjunción copulativa y nuevamente evade las comas, todas estas estrategias lingüísticas propias de la oralidad plasmadas en la escritura:

La negra por piedad no por reverencia la negra acerca sus labios a la lombriz que tiene la humedad de la capa de arcilla de la tierra, sus labios morenos y con el ancho ambicioso de lo que no cabe en el rostro y se desborda tierno y floreado y húmedo y tibio y la Atanasia siente el susto del animal su temblor indeciso su torpe falta de uso su indecisión encogida su potencia con arrugas. Lo mordisquea suave como ella observó a los peces en el río junto a las raíces acuáticas. El animal rehúye (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 352).

Así pues, la estrategia paródica permite un acercamiento diferente, creativo, crítico, más acertado, a esa sociedad marginada, que se enfrenta a una cultura dominante. Los negros son marginados y la crueldad de la esclavitud se pinta con ritmo, frases cortas que permiten una musicalidad, hipérbatos que parecen trastocar el sentido, palabras repetitivas que marcan la armonía de la escritura, toda una serie de elementos del habla y la dicción afro que se insertan dentro de la literatura convencional para institucionalizar las inflexiones dialécticas negras en una literatura occidental. Veamos un ejemplo de esa sonoridad:

Gritar. Catalina se llama así por su abuela, una india que acompañó a los primeros blancos que llegaron por el mar a la aldea, viajó con ellos por las islas, aprendió su lengua y servía para que hablaran con los de la tribu. No se entendieron. Los blancos los robaron, hicieron una amistad maliciosa y con ventaja, los enfermaron, les impusieron otra vida que los destruía. Gritar. Catalina me dice que la abuela Catalina se untaba el cuerpo de achiote y de las semillas del árbol de bija. Quedaba roja y bella y el sol no castigaba la piel ni los mosquitos la inflamaban. Parecía un pájaro. Gritar (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 81).

Pero el espíritu africano no es el único que propone una trasgresión como primera estrategia paródica, también están los europeos que transforman el lenguaje, no como un canto, sino como un juego de lenguaje, una apuesta narrativa desde otra perspectiva, como le sucede a Alonso De Sandoval cuando empieza a reflexionar sobre su muerte:

La certeza de que su muerte será inminente apenas si le causará a Usted un deseo de poner en orden y concluir algunos asuntos. Lo impulsará a intentarlo una consideración de lealtad personal con lo que hasta ese instante integrará su vida. 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. La muerte no le resultará extraña (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 99).

La trasgresión lingüística también se evidencia en los narradores occidentales. Ellos trastocan la perspectiva del lenguaje en los tiempos verbales y la persona gramatical tradicional, como en el ejemplo que acabamos de ver: Alonso de Sandoval se narra en tiempo futuro y segunda persona del singular, una estrategia narrativa poco convencional dentro de nuestra literatura que reafirma el juego paródico que utiliza la novela con su lenguaje.

El salto de la novela entre dos épocas no es un impedimento para que se parodie esa realidad. Nada parece haber cambiado en esa ciudad amurallada desde la colonia y así lo expresa Thomas Bledsoe cuando deambula por las calles del centro histórico, el tiempo también se parodia:

Al dejar la cárcel de Pedro el apóstol, volvió al pensamiento que lo tocaba y no había resuelto. "¿Qué hacía a los seres ya las cosas memorables?". Ese lugar oscuro y nada llamativo que en Cartagena de Indias sería un cagadero de perros callejeros y escondite de transeúntes apremiados por la necesidad de aliviar el cuerpo o quizás un refugio para los abrazos de compenetración, era un monumento, un sitio de culto y devoción (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 16).

Ahora bien, la parodia como estrategia narrativa no solo permite una reconfiguración del lenguaje, también autoriza una transgresión a las convenciones del discurso oficial y a los personajes históricos. El personaje histórico de Pedro Claver difiere mucho de la imagen que nos muestra el narrador, no es un personaje bondadoso, santificado y generoso, por el contrario, está lleno de culpas y contradicciones:

Al cabo de esos días se supo castigado. Se había exigido más allá de lo posible, como cada instante de su existencia en estas tierras. Su vida, convertida en una ofrenda, entrega sin medida al otro donde él sabía distinguir un alma, amasijo de abandono, abuso y sufrimiento, carne herida y torturada (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 25).

También son transgresores los personajes ficticios como Thomas Bledsoe, que está fuera del discurso histórico, sin ninguna referencia al problema de la esclavitud, y en este caso trasgrede el tema de la novela pues su referencia es al amor y la vida en pareja, así lo hace saber a su amigo Alekos Basilio Laska:

Thomas, en los días y las noches dilatados de mar, le confió a su amigo, el capitán Alekos Basilio Laska, que divorciarse a su edad era más bien un imperativo de orden porque sus ausencias extendidas al impulso de sus intuiciones literarias y obligadas por las exigencias de sus conocimientos, no le causaron a Dorothy ni a él sentires de abandono o de lejanía (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 55).

La segunda estrategia paródica que contiene este apartado es la intertextualidad y ocupa un lugar especial dentro de esta novela, pues varios textos y acontecimientos históricos, referencias literarias y anécdotas personales del autor se entrelazan en el trascurso de la narración. Recordemos que la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos, con una presencia efectiva de un texto en otro. Puede ser explícita y literal, en forma de plagio, o alusiva, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado (Genett, 1989, pág. 10).

Dentro de la novela *La Ceiba de la memoria*, la intertextualidad más evidente es la referencia que se hace a Alonso De Sandoval y su libro *De Instauranda Aethiopum Salute* (De la salvación de los esclavos) publicado en 1627, considerado como uno de los primeros tratados que se publicó en América sobre el maltrato a los esclavos. Así lo recuerda el narrador, e incluso el mismo Sandoval cuando está en el lecho de muerte:

Ahora Usted entenderá con una aceptación despojada de lamentaciones que todo acaba. Se preguntará a sabiendas de que la contestación rebasará cualquier significado si acaso la vida que sigue tomará en cuenta las vidas vividas. Usted considerará que es una ocasión, la ocasión única en que pensará libre de los obstáculos de lo conveniente, de la realidad y sus evidencias. Imaginará un tiempo: los meses que demorará el mal de Loanda en llevarse a Usted. Lo creará suficiente para una larga posdata a su libro *De Instauranda Aethiopum Salute* (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 66).

En muchos momentos el autor de la novela toma distintas referencias que aparecen en *De instauranda Aethiopum salute* y las añade para referenciar la crueldad hacia los esclavos de la Cartagena colonial. Por ejemplo en este fragmento de *De Instaurada*, Alonso de Sandoval dice lo siguiente:

Habrà bien pocos días mató a una negra esclava suya, una señora noble y principal, que por serlo se ha atrevido a quitar la vida a otras dos, y con ésta son tres, y la primera por castigar. A ésta, después de haberla muerto, la colgó de un palo de su casa, diciendo que ella se había ahorcado, y metida en un cerón y amarrándola dos piedras, mandó a un negro la echase en la mar (Sandoval, 1956, pág. 194).

Y la voz del narrador le recordará a Alonso de Sandoval esta y otras experiencias que lo llenarán de rabia y escepticismo frente a la naturaleza humana.

Usted observará a la negra muerta y la colgarán de un palo en el patio y sostendrán la mentira: se ahorcó; estaba loca. Usted padecerá la rabia y dirá sí, sí: loca de aflicciones loca por la injusticia que recibió; loca porque no tuvo quién la oyera; loca porque le robaron su nombre; sí, loca por el disparate de este mundo de porquería que ella no eligió (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 275).

Esta barbarie va a generar una solidaridad frente a las protestas del otro personaje histórico, Pedro Claver, y el encuentro entre estos dos jesuitas sí va a suceder como un acontecimiento histórico, con lugares y fechas reales, pero gracias a la ficción del narrador, se va a convertir en la pieza fundamental de la novela. Dos perspectivas frente al genocidio aprovechando el elemento paródico de la intertextualidad.

Usted echará en falta una conversación con Pedro Claver. Calculará más de treinta y cinco años de misión juntos. Usted y él permanecerán en esta tierra. Apenas los separará por pocos años el viaje que Usted hará al Virreynato del Perú. Recordará preciso el día que lo conoció. Le resultará difícil la afirmación: se conocerá alguna vez a alguien. Usted considerará que incluso con uno mismo abundan las sorpresas. Materia variable es el ser humano a pesar de que se aferra a rutinas verdades rígidas (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 265).

Finalmente vale la pena resaltar dos intertextualidades que se presentan en la novela y no se relacionan con los acontecimientos históricos de la esclavitud: la primera hace referencia a una profesora colombiana que vive en Europa y conoce muy bien la historia de Bolívar, indudablemente una amiga del autor de la novela que hace su aparición para reforzar ese *alter ego* que está viajando por Europa con la intención de reflexionar sobre la temática de la novela que pretende escribir:

Stella venía del distante Caribe colombiano y se había hecho experta en relaciones internacionales durante sus años de estudio en Europa. Asistía a los cursos de Historia Latinoamericana en la universidad y le gustaba recordar la parte del diario del coronel de coraceros Miecislav Napierski escrita en Santa Marta en 1830, por los tiempos que prestó sus servicios a los ejércitos libertadores. El episodio allí relatado, en el cual Napierski conversa con Simón Bolívar, enfermo, en su catre de campaña, poco antes de morir, le hacía sentir a Stella que los hilos que unen a los seres son más fuertes que las separaciones de fronteras y las diferencias ocasionales (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 119).

Y la segunda intertextualidad que aparece es el título de uno de los últimos capítulos que nos remite al título de una novela del escritor italiano Ítalo Calvino, *Si una noche de*

invierno un viajero..., novela con unas características postmodernas en su estructura, cuya influencia es evidente en el desarrollo de la novela de Roberto Burgos Cantor. El fragmento de Calvino es más lúgubre, parece una película en blanco y negro, nos muestra el ambiente y un personaje que tal vez sea el protagonista de nuestra novela.

SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO

La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo. Entre el olor a estación pasa una ráfaga de olor a cantina de la estación. Hay alguien que está mirando a través de los vidrios empañados, abre la puerta encristalada del bar, todo es neblinoso, incluso dentro, como visto por ojos de miope, o bien por ojos irritados por granitos de carbón. Son las páginas del libro las que están empañadas como los cristales de un viejo tren, sobre las frases se posa la nube de humo (Calvino, 1984, pág. 16).

¿Y qué pasa con ese personaje? Burgos Cantor lo complementa, nos cuenta lo que pasa cuando el tren se ha marchado, a dónde va, de dónde viene y por qué está así:

SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN TREN

En el tren nocturno en el cual volvemos a Viena para seguir a Roma, logramos dormir. Entramos al sueño con la pregunta de Stella a Hans: ¿Era necesario que ellos fueran a Auschwitz? Él se quedó en silencio, dolido. Extrañaba la solidaridad que se espera ante lo inexplicable. Una lealtad que lo llevaba a expiar ante los demás, desnudando la vergüenza. ¿De dónde surgía la ambiciosa crueldad de culpar a todos del crimen cometido por unos seres determinados, con nombre y rostro particulares? (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 397)

Finalmente la parodia se convierte en un híbrido interlingüístico (Bajtín M. , 1989, pág. 442), que une conscientemente el lenguaje literario con otros lenguajes de géneros y de tendencias, lo que permite interpretar claramente una referencia, una realidad, una historia. Esto nos da pie en para abordar la siguiente estrategia que se desarrolla en la novela: la polifonía discursiva.

4.2. La heterogeneidad del lenguaje en *La ceiba de la memoria*

Mijaíl Bajtín afirma que, si se parte de la individualidad de voces, la combinación de esas individualidades es lo que genera el carácter polifónico de la novela. “La esencia de la

polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía (Bajtín M. , 1988, pág. 38)”. *La ceiba de memoria* es una novela polifónica por naturaleza, donde varias voces se alternan a lo largo de sus más de 400 páginas, muy disímiles, en tiempo y en estilo, no con la intención de reflejar una realidad histórica, sino como una interpretación libre de la realidad a través del lenguaje, una arbitrariedad lingüística que experimenta neologismos, amalgama de lenguajes coloquial y culto, anacronismos, juegos de palabras, sintaxis barroca. La pluralidad de discursos intercalados que proyectan un único mundo dentro de la barbarie de la esclavitud.

Veamos cómo se representa esa heteroglosia a través de cada uno de los personajes que manifiestan un discurso muy particular pero diferentes entre ellos. Empecemos por los personajes africano, uno histórico y otro ficticio.

El discurso de Benkos Biohó es una voz de protesta mediante un ritmo, siempre apuntando la palabra “gritar”, como si gritara de verdad, creando una sensación de protesta frente a lo que le ha sucedido, buscando crear ese efecto en el lector, un pacto para que él lo sienta. La primera aparición de su voz ya nos pone alerta frente a su condición: “Gritar. Gritar en mi lengua para desenterrarla. Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras. Que vuelvan a volar y se suelten del peso de la montaña de las palabras que nos imponen y nos sepultan y nos despojan” (Burgos Cantor R. , *La ceiba de la memoria*, 2007, pág. 45). Se juega con las palabras que simbolizan no solo la desgracia, sino también su cultura y su ritmo.

Muerte en vida que inicia su destrucción cuando nos toman prisioneros por sorpresa, cazados sin batalla, con engaños y cobardía y nos arrojan en la tumba de madera que no encuentra cueva ni fuego en los abismos del mar. Tumba que da tumbos y cruje con los golpes del agua (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 45).

Ahora bien, como habíamos dicho anteriormente, la heteroglosia promueve una autorreflexividad narrativa y una autoconciencia histórica. Benkos Biohó lo sabe y se reconoce como texto, como memoria, como identidad que se cuestiona constantemente:

Quién me dijo. Yo no puedo decir quién me enseñó. Quién. Muchos dicen. Y es una voz. Viene del comienzo. Avanza en la noche. Susurro y mandato. Ven. Ven: si vienes muestra tu venida. Únete. Los vivos y los muertos. La unión. Tallaré las huellas del muerto en el árbol. Ceiba marcada. Los pasos que hacen su recuerdo. Y si no da pasos su quietud no estará marcada en la corteza del árbol. La ceiba recibe la marca de las acciones (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 247).

La repetición de palabras lleva un ritmo, al son de los tambores africanos, al son de los vientos, de los árboles, de los pájaros, siempre con pausas. Los puntos son fundamentales en la musicalidad africana, es un juego sintáctico que maneja el discurso de Benkos Biohó como por ejemplo el siguiente fragmento:

Los sueños se pierden. Los pensamientos se borran. El viento que nadie entiende da vueltas ronda por las ramas y el tronco del árbol. Ramas cargadas de hojas. A veces un pájaro. Dos pájaros. Tres pájaros. Siete pájaros. Colibrí en el aire. Un nido. Tres nidos. El viento danza. Y la sombra juega en la tierra. Quién me dijo. Ven susurra. Tráelo dice. Niños no: son muy pequeños, advierte. Yo no sabía. Yo no había probado. Yo no. No. Es extraño. Tuve miedo. Al comienzo un temblor me poseía. No me dejaba. Parecía que alguien se volvía varios al repartirse en muchos. Qué poder me dará. Escogí una vida corta. Una vida poco usada. Me pareció mejor. Se notaría menos el otro en uno. Esa vida masticada se disolvería en las vidas que nos comemos sin alterarlas. Era desconocido para mí (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 247).

Lo mismo puede decirse de Analia Tu-Bari. Ella canta en una larga letanía que expresa su desgracia, otro grito que se levanta como representación de tantos personajes anónimos que vinieron a morir en tierra ajenas, o mejor, que los trajeron a morir, como ella misma lo expresa:

Yo no vine. Me trajeron amarrada con cadenas. Me robaron y después fui vendida. Es robo y no raptó. El robo despoja y termina en desgracia. El raptó 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 raptó es un delirio por la posesión del otro. Unas ansias que si no se resuelven no dejan vivir (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 70).

El lenguaje se convierte en una conciencia del genocidio aplicado a una raza y un continente, provoca una reflexión frente al raptó, de un ser humano, igual a cualquiera, digno de ser respetado, hermoso como ella se siente, casi perfecto como nos lo pinta más adelante:

Unto mi cuerpo de bálsamo vegetal para conservar su brillo, su tirantez de tambor. Mi cuerpo de miembros largos, mi cuello de garza de pantano, mis ojos, ay mis ojos, grandes y vivos como de cabra perseguida, mis pechos firmes de torres de hormiguero, mis nalgas apretadas de guayacán erguido y la piel lisa de luna llena, mi cintura estrecha y flexible

de animal al acecho, y mi caminar de tranco largo inmutable ante las distancias y de movimientos guiados por los vientos y lo que voy cantando para que los dioses de la aldea estén contentos, ay, mis pasos extraviados, mis pasos sin rumbo con el temor de los tropezones y el sendero sin luz (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 70).

La musicalidad africana reproduce un ritmo de protesta, pero no un ritmo común, armónico y acompasado como la música occidental; por el contrario, es un ritmo diferente, con sonoridad diferente, tal como lo señala el sociólogo Ángel Quintero Rivera sobre las características musicales de la herencia africana en el caribe:

Los sonidos van marcando el transcurrir del tiempo; la organización de esos sonidos en música resulta en una forma de expresar nociones sobre lo temporal, como una de las dos coordenadas básicas en donde se «vive» la vida. El tambor hembra —con los toques básicos— y el colectivo en coro —con el ritmo del estribillo— establecen un tiempo recurrente. Se trata de un tiempo recurrente que, sin embargo, no es homogéneo ni lineal, sino internamente heterogéneo y «sincopado». (Quintero Rivera, 2009, pág. 45)

Analia Tu-Bari es una de esas individualidades que marcan un ritmo con su voz de palabras repetidas, pausas constantes, palabras sueltas, palabras sin terminar, gritos de cantaora africana al ritmo de los tambores que posibilita ese mestizaje con lo occidental.

Cuándo vine. Cuándo. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. Como se quedaron los ríos. Los árboles. La tierra. Los bosques. La hierba. Los animales. El león. El elefante. El conejo. El buey. 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. Ya no atiendo lo que ocurre a mi espalda. Prefiero lo que viene de frente y sentirlo una vez que reconozco mi frontera. Ser en lo que está allí. Incorporarme (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 35).

Nótese el juego con los tiempos verbales, va del pasado al presente y el futuro en una línea, como queriendo decir que el tiempo no existe para ella. “Quizá yo también me quedé. Estoy allá. Quedé en la aldea. Permanecí en el reino. Será esto venir. Soy incompleta”. Analia Tu-Bari es la conciencia de un pueblo africano que maneja un ritmo diferente al mundo occidental, una raza que ha sido desquebrajado por una sociedad sin escrúpulos, ese europeo capaz de cometer las peores atrocidades, sin una pizca de vergüenza, porque se cree heredero de un mundo civilizado. Pero el tiempo pasa y se hace sentir, nuevamente Analia Tu-Bari reflexiona sobre lo acontecido y hace un balance de lo que ha quedado, pero a su manera, utilizando su ritmo, su naturaleza:

El paso de los días arrasa los recuerdos. Cada vez más perdidos. Borrosos. El olvido no duele. Ni me doy cuenta. No está y no está. Sensación tenue al comienzo y después nada. Escapa sin dejar huella. Lo que no me abandona: como si tuviera un hueco al que miro y miro. Me vuelvo hueco. Me ahueco. Está ahí: el viaje. Me sobresalta en cualquier instante. Interrumpe lo que hago como si aún no hubiera terminado. Un mareo repentino me sacude. Me tira al suelo. Vértigo. Un remolino y giro sin agarre, doy tumbos, grito de horror. Encadenados sufrimos el miedo del mar. Yo lo había visto desde las montañas cuando vivía en la aldea. A veces el silbo agudo de sus bestias atravesaba el bosque en la noche y nos despertaba. No más. Después las noches se volvieron terribles. Acechanzas y destrucción. Hicieron prisioneros a muchos de la aldea. Éramos presas de cazadores. Forzados, en cáfilas unidas por cadenas y trampas de hierro y troncos fuimos empujados al mar (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 249).

En contraste con estos dos personaje africanos, la imagen del europeo no recae en el verdugo sino en el santo. El autor no es benevolente con la figura de Pedro Claver, a pesar de ser el personaje que inspira la novela. Lo pinta como un fanático religioso que mantiene una sensibilidad por el otro. Acoge al esclavo maltratado, pero cuestiona las creencias e insolencias de los esclavos africanos. Así lo pinta Benkos Biohó:

Un día Pedro me golpeó con el bastón. Le pregunté sin maldad si él curaba a los esclavos para que rindieran más en las tareas que les ponían los dueños. Para que no se murieran tan pronto y pudieran cansarlos más. Me jaló molesto a la iglesia. Me obligó a arrodillarme en el suelo. Me dijo antes de las oraciones que repetimos juntos: eres mi traductor pero pareces el vocero del diablo. La compasión alivia. La indiferencia envilece. La crueldad se paga. Pedro es incansable. Cuántas veces más que un indio trabajará Pedro (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 302).

Pero si nos ponemos en los zapatos del sacerdote jesuita entendemos que el choque con este nuevo mundo es contundente, lo manifiesta como una anécdota, pero no muy amable, una experiencia infernal desde todo punto de vista:

Los tres galeones de la armada con las velas desplegadas por un viento norte bordearon el islote que estaba enfrente y entraron por la boca grande al puerto. Ante ellos se abría una bahía de cinco leguas con un fondo para grandes naos, aguas serenas, y protegida de huracanes.

Después de dos meses de orzar, implorar vientos en las calmas de inamovible quietud del mundo, salir al otro lado de tormentas torrenciales y mar gruesa, y avanzar al amparo de las buenas ráfagas de alisios, se sentía más cerca de lo que quería. De una manera imprecisa en cuanto a su realización pero confiada en su entrega a una voluntad que lo llamaba con mensajes cifrados (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 59).

Está allí por cosas del destino, no porque quiera, y al llegar a ese infierno caluroso, Pedro Claver mira con sorpresa aquello que lo arroja y lo obliga a adaptarse. Este nuevo mundo también lo agrede, y eso que él hace parte del pueblo verdugo:

Con que esto es el Nuevo Mundo -pensó- mientras pisaba la calle arenosa del puerto. Entre la gente que los saludaba y les daba la bienvenida con respeto creyó distinguir a unos pocos criollos. Reprimió el impulso de arrodillarse y besar la tierra por un recuerdo inesperado. Cuando estudiaba la filosofía y la física en el colegio de Montesión, en Mallorca, le habían contado de un fraile misionero de nombre Luis Beltrán (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 61).

El desasosiego de Pedro Claver nos recuerda que estamos frente a un hombre, muchas veces con una crisis de fe por no saber qué le depara Dios en esta vida, cuál es su misión en estas tierras. Un hombre que se pudre por dentro y por fuera, y que lo único que le queda es la muerte:

Se sentía prisionero de una fatalidad que no le dejaba un solo resquicio para despejarla. y de la ironía. Su maestro y confesor Alonso, ahí pudriéndose sin poder hablar, escribiendo apresurado hojas y hojas: las sostiene con una piedra de mar para que el viento no las arrastre, sobreponiéndose al delirio de la fiebre alta [...] Inmerso en las exigencias de la caridad, su vida en las Indias se tornó de pocas palabras. Comunicarse con los esclavos negros en la media lengua de su nunca concluido aprendizaje del idioma castellano lo enseñó a usar el exorcismo de las sentencias breves y se entregó al poder de las caricias. Ya la fuerza correctora de los azotes (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 178).

Ahora bien, sin lugar a dudas la narración más interesante que encontramos en la novela es la de Alonso De Sandoval, pues su estructura gramatical le apuesta a un juego de tiempos verbales y personas gramaticales poco utilizadas en la literatura tradicional. Está escrita en segunda persona del singular, “Usted”, y en tiempo futuro, “Respirará”. Este estilo nos recuerda la novela *Aura* de Carlos Fuentes que también desarrolla toda una historia acudiendo a un tiempo verbal poco utilizado en la literatura, segunda persona del singular.

Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tornado la delantera, ocupado el puesto. Tratas de olvidar mientras caminas a la esquina. Esperas el autobús, enciendes un cigarrillo, repites en silencio las fechas que debes memorizar para que esos niños amodorrados te respeten (Fuentes, 1994, pág. 11).

Pero Roberto Burgos Cantor va más allá, cambia el tiempo presente por el tiempo futuro, haciendo aún más complejo el proceso narrativo. Indudablemente esta es una gran apuesta de escritura que exige un gran esfuerzo, no solo del escritor, sino también del lector.

Usted aún respirará. Una respiración lenta y turbia, con interrupciones, de agonía. Las moscas zumarán en el resplandor metálico de la luz y se posarán en las pústulas de su cuerpo hinchado. Al manifestarse la dolencia, Usted sentirá las moscas. Una picazón ligera. Después quedarán insensibles y se reventarán solas. La piel se irá cubriendo con los chorros de un moco grisverdoso sanguinolento. Y fétido. Las encías habrán comenzado a deshacerse en una podredumbre invasiva que le dificultará tomar los alimentos por el dolor y la contaminación [...]

¿Qué quedará de Usted entonces?

El mal que lo tendrá doblegado será consecuencia de un contagio. Usted, incansable, se dirigirá en una embarcación de remos en compañía de tres intérpretes a la entrada de la bahía. El puerto, la ciudad estarán abismadas en el silencio desconsolado que flotará después del furor de la peste. Apenas el eco ahogado del llanto por pérdidas. Navegarán sobre la marea mansa que se mecerá compacta y el sol inflamará el aire y pondrá pedazos de espejos incendiados en la superficie (Burgos Cantor R. , 2007, págs. 29,31).

Esta apuesta narrativa acentúa el carácter polifónico de la novela y es el narrador quien guía a Alonso de Sandoval, le dice qué debe hacer, qué debe preguntar, cómo debe actuar y sobre todo, cómo debe morir.

Usted a veces le hará preguntas a Dios. El silencio de Dios lo impulsará a un territorio infinito de indagaciones. Dejará las notas, aproximaciones incompletas, entre sus papeles de bautismos y las encuestas a los navegantes. Las notas que Usted escribirá intentarán dar cuenta de un pensamiento sin forma. Revelaciones súbitas que ascenderán en pocas ocasiones de un fondo que seguirá inexplorado por Usted (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 265).

La tercera narración de un personaje de la colonia le corresponde a una mujer. El papel de Dominica De Orellana es escribir y constantemente reflexiona sobre la posibilidad de escribir, de ser escritora en una sociedad donde la mujer está vetada en la palabra. Pero ella recibe de su padre un regalo para escribir, un *Libro de Horas* que se irá a la tumba con ella, una escritora que no puede ser sino para ella misma:

Le pregunté a mi madre para qué era. Cuando me lo regaló yo lo abrí y las hojas estaban en blanco. Le había pedido a mi padre que lo trajera de los viajes en que iba a negociar con impresores y visitaba talleres. La tapa de cuero tiene grabado en la parte inferior mi nombre en oro. Y un relieve en minio del unicornio cautivo ocupaba el resto. Lo guardo en el arca que tengo en el estrado de cariño. El clima de la ciudad lo ha inflado de humedad y las preciosas hojas de tono marfil se han manchado con nubes de bilis amarillentas. Lo fabricaron en un taller de Venecia. Madre me lo entregó como un regalo de bodas. Y me

dijo: es para poner tus pensamientos. Nadie más lo lee. En la tradición, las mujeres disponemos en el testamento que el Libro de Horas lo sepulten con uno. Es un secreto. Parte del alma. Después riéndose Gudrun Bechtloff me dijo: es como el lebrillo con arena, una escupidera de secretos del alma.

La otra pregunta me la hice a mí misma. No podía entender el sentido de escribir lo que uno pensaba y sentía si quedaba allí encerrado en esas letras del Libro de Horas y no se dirigía a nadie. Como una carta para uno mismo. Sin oportunidad prescrita de lectura. Una carta. Aunque yo le confío tantos pensamientos a Gudrun que. Pasaron tiempos en que no le escribí. Mi madre me recomendó ponerles fecha a las líneas que escribía. Y siempre me afligió el tiempo impreciso allí presente desde el momento en que terminaba de escribir la carta como un mar desconocido que pasaría antes de yo conocer la contestación. Era un tiempo largo. Se sentía el silencio (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 339).

Cada personaje recrea una realidad, expresa su forma de vivir, se adapta a las necesidades del narrador, pero son los personajes marginales quienes mejor configuran esa narración y en el caso de esta novela todos terminan siendo marginados por su sociedad y por su época. Dominica De Orellana es una marginada que habla en primera persona sobre un nuevo mundo al que ha llegado para siempre, y eso lo tiene que contar: al comienzo con cartas a sus familiares en Europa, pero a medida que pasa el tiempo, cuando el mundo la ha olvidado, escribe para sí misma, para recordar quién fue, quién pudo haber sido y en quién se ha convertido, adaptándose al caluroso trópico:

Nunca entendió la dependencia y subordinación del reino del cual provenían ella y su marido y tantos gobernantes, soldados, curiosos, tentadores de la fortuna y contadores de remesas reales, curas, comerciantes, proscritos de la justicia del Rey. Como si un mundo de disposiciones aplazadas o tardías, de problemas que antes de terminar de plasmarse en los informes y memoriales ya habían cambiado, se erigiera inocuo al lado de la realidad que ya no expresaban (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 214).

No es una escritura femenina, tal vez no exista una diferencia, pero sí es una reflexión sobre la condición de la mujer frente a la escritura en una época en la que la mujer estaba destinada al hogar, lejos de toda reflexión intelectual. Su deseo es escribir, contar lo que ve, lo que siente, sin ninguna restricción, acudiendo a los pocos privilegios que le da su condición privilegiada, claro está, cuidándose de no ser descubierta, siempre con la prudencia que la ha caracterizado para sobrevivir en un mundo en el que pocas cosas le están permitido. Siempre lo ha pensado así:

Y desde que tenía el propósito de escribirle a la Reina tomaba notas que iba guardando en el baúl de viaje, con cerradura y remaches protectores de hierro. Allí disimulaba, entre joyas de metal que el clima no le permitía lucir, el aljófar y las cartas de Gudrun Bechtloff,

los libros que ella, su institutriz, le enviaba y estaban en el Índice de los prohibidos (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 108).

Los últimos dos personajes rompen el molde, no son históricos ni pertenecen a la colonia, son contemporáneos y esa es una de las novedades a la que le apuesta el novelista. Los discursos de Thomas Bledsoe y el personaje colombiano que viaja por Europa no tienen unas características gramaticales especiales como los anteriores. Sin embargo tienen una función de conciencia frente al papel de la novela, de la sociedad y de la historia. Reevaluar el pasado, en eso se parecen las dos narraciones: se cuestionan e incluso entablan una polémica con los discursos existentes, a veces inquisitivos, a veces desesperanzados, como le sucede a Thomas Bledsoe muchas veces cuando siente que su empresa carece de sentido.

Cuando quedó atrapado en las rendijas del mundo que empezaba a mostrarle su rostro desconocido y tal vez adulterado, entre sombras y caminos enmarañados, por medio de esos documentos que nadie había revisado antes, y que lo estremecían al verificar una vez más las potencias de la vida destrozando límites, descuidó la comunicación con su viejo amigo Alekos Basilio, quien desde Panamá se cruzaba noticias con él, a la manera de la amistad, es decir sin responder sino diciendo y diciéndose, y también con su amigo reciente, de Cartagena de Indias, Roberto Antonio, quien con las premuras oxidadas de esa tierra le respondía saludos y con cuidado lo echaba de menos. Esas cartas que atendía con la puntualidad de los trámites de honor le mostraban cómo la amistad carece de tiempo. Es una edad del corazón a la cual no le hace falta la acumulación de un pasado. Su estado es el transcurrir y saber que nada se queda atrás. Caracol que nunca abandonará la casa porque no es casa sino él mismo (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 189).

Para nada es placentero enfrentarse a un campo de concentración, y más con el peso de la historia que nos recuerda hasta qué punto de barbarie es capaz de llegar el ser humano. Así lo siente el personaje cartagenero que viaja con su hijo por Polonia, visitando los campos de concentración nazi. El autor no necesita un lenguaje específico para estos dos personajes, basta con mostrar las sensaciones frente a lo injustificable.

Estamos allí, aplastados por el cambio violento de significados. El arrume de equipajes no es la bodega de valijas perdidas de una estación. Ni la metáfora del viaje. Tampoco el hotel y los caminos. Las montañas de cabellos encarcelados y resecos, sin cabeza, nunca rememorarán un salón de peluquería y menos ese otro nombre de salón de belleza. Más que extrañeza causan malestar. Desubicación absoluta. No constituyen evidencia. Ni prueba. No son indicio de nada. Están ahí acuñando su propio símbolo. Terrible. Fundan un malestar nuevo. Insoportable. Los conjuntos de fotografías de rostros, anulado el gesto que los distinguía. Pasmados ahora. Los ojos sin imagen. Pupilas vacías (Burgos Cantor R. , La ceiba de la memoria, 2007, pág. 168).

Sin embargo, en algún momento estos mismos personajes anónimos que van viajando por Europa se contagian de la novela y empiezan a cantar al ritmo de los tambores: “Mirar el mar. Cuándo llegamos. Mirar el mar. El espejo. Mirar el mar. El abismo. El mar: abismo y espejo” (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 286). Lo que nos recuerda la mano omnipotente del autor.

Por eso la música, la sonoridad, no es exclusividad de algunos personajes, hace parte de toda la novela, ese ritmo que no tiene puntuación, o que por lo menos transgrede esa puntuación. Lo que pasa es que a algunos personajes le sienta mejor que a otros, pero es cuestión del carácter polifónico a la que nos expone la estructura narrativa de esta novela. Analia Tu-Bari no cuenta sino canta, puede dibujar una tragedia pero le imprime un carácter poético, las palabras se vuelven poesía, lo horroroso adquiere un matiz estético, el sinsabor de la desesperanza se expresa en tonalidades vivas, no hay lamento sino música:

Todo se fue borrando. Una mancha gris y amarilla queda. Sin tonalidades sí. Mi cuerpo, el que fue ajeno, y ahora gastado me lo devolvieron, mío, comienza a sentir. La humedad del amanecer se mete hasta mis huesos. Oxida los movimientos. Me duelen las manos. Y las rodillas que están hinchadas. Una saliva espesa cubre las paredes y los portones. El frío es maluco. Amarilla y gris. Lo de afuera no lo pude ver más. Los recuerdos sí. Son nítidos cuando vienen. Los que vienen. A veces no hay nada. Como si el mar se los hubiera tragado. O el salitre los hubiera deshecho. Al comienzo los recuerdos dolían. Golpes del látigo: hierde desde cuando zumban en el aire las tiras. Martirizan los brazaletes de llagas vivas que dejaron las cadenas incrustadas en la carne. Y la pérdida de la tierra en la que nací, de donde me arrancaron, es también dolor. Sufrimiento del despojo: uno nada. Dolor de ausencia. Sin cuerpo. Sin lengua. Sin tierra. Sin uno. Sin tribu. Duele lo que no está. Y también lo que está: el deseo fuerte de romper cadenas, humillaciones, la voluntad sujeta al mando ajeno, levantarnos, la rabia, eso es un dolor, un deseo que deshonor si no se cumple y persigue los sueños y los pensamientos. Sobresalta los ruidos de la noche. Sopla voces de sigilo en la quietud de calor asfixiante al mediodía (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 247).

Incluso para referirse a alguien, ella no narra sino canta, como cuando recuerda a su ama, Dominica de Orellana. La estrategia consiste en lanzar sus palabras como un canto, con pausas, tomándose todo el tiempo, para que podamos entender lo que ella piensa de este mundo y del otro, ajenos a su naturaleza

El espejismo del oro y de la plata. El comercio que llenaba la casa del esplendor de las cosas inútiles: manteles de damasco, loza de castilla, cubiertos de plata. En las habitaciones alrededor del patio corroídas por la humedad se apilan mientras vuelve la

flota de los galeones, el tabaco, el cacao, el jengibre, el palo de Brasil, los baúles repletos de perlas. Dominica de Orellana. Dueña. Ama de mí. Compradora de mí. No me castiga a mí. Escribe y escribe. Lee libros. Camina por las calles en las tardes frescas. Yo no la acompaño. Me tropiezo. Me caigo. Me pierdo. Ahora no: ya aprendí a caminar sin ojos. Los olores me guían. Toco las paredes con las manos. Los pies descubren el nivel la dureza de las calles los pasos de ayer sin huella. Se borra mi aldea. Se aviva la captura. Mi captura. Ni león ni búfalo ni lobo ni jabalí. Mujer de la aldea que camina en la tierra y los arbustos fríos del amanecer y es amarrada. Traída a la fuerza. Se abre la herida (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 256).

Lo mismo le sucede a Benkos Biohó, tal parece que el autor nos recuerda a cada instante que el principal legado africano es la música. Frases cortas para llevar el ritmo, párrafos cortos para acentuar la música. Así sucede en cada una de las intervenciones de los personajes africanos:

No sabía que la noche era tan larga. Yo creo que la noche es larga si uno está despierto. Recién me trajeron me gustaba dormir. En los sueños veía la aldea. El bosque. Mi tierra. Mi enamorada: la princesa de la otra aldea. La sombra del árbol de mango. Después se fueron empalideciendo y un desierto de ausencia dolía. Entonces evitaba dormir para no soñar con la nada. Todo se iba. Mis pasos con los pies descalzos no se oían. Saltaba las paredes de los patios (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 296).

Suena la campana del convento y la iglesia que están a mi espalda. Desde su mirador la blanca Dominica me verá. Se acordará quizás.

Frente al mar por el cual vino y no pudo volver.

Frente al mar que le produce susto.

Frente al mar. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 376).

Finalmente, la polifonía discursiva se vale de elementos dialógicos que conjugan varios lenguajes creando una polifonía de voces con una relación estructural. Veamos un ejemplo con tres discurso, tres situaciones, tres voces, conformando la polifonía discursiva que le da vida a la novela, con un lenguaje popular que adquiere cada vez más importancia dentro de la historia, porque es precisamente esa repetición vocal la que le da el compás africano, como si todos cantaran siempre al son de los tambores:

Benkos Biohó	Analia Tu-Bari	Alonso de Sandoval
Gritar. Mi grito indica un sendero contrario al del mar. Huir del mar. El mar por el que me trajeron de mi tierra no me devuelve a ella. Me separa y me abandona. Me quita mi tierra. Me	Analia Tu-Bari vio. Qué vio Analia Tu-Bari en su vejez ciega. Qué vio Analia Tu-Bari en el desamparo de liberta con su destino agotado.	Usted atraparé el principio. Usted querrá encontrar de dónde viene. Usted recordará los años encerrado en la biblioteca de un monasterio del Virreynato,

<p>destierra. Benkos Biohó sin tierra. Sin sus bosques. Sin las mujeres de la tribu. Sin las lluvias. Sin las noches. Sin las danzas. Sin los animales. Arrojado a una tierra ajena en la cual morimos dispersos y sometidos a una voluntad que nos golpea y revienta la piel sin decir el motivo y sin oírnos. Gritar (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 114).</p>	<p>Qué vio Dejo de ver ese horizonte de brumas y temporales en el tiempo del invierno. Dejo de ver la luz plateada. Qué vio (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 167).</p>	<p>en el aire frío, los ruidos amortiguados y las voces sigilosas de los Andes donde escribirá su tratado. Usted se preguntará: adónde habrá llegado. Agregará: si es que la muerte es un puerto. Allá. Acá. Dónde (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 69).</p>
---	--	--

Cada uno de estos personajes se contraponen, con distintas necesidades, sus discursos son diferentes, pero terminan agrupándose en una polifonía novelesca que le da un sentido crítico a una situación histórica desde la literatura. Así pues, del estilo paródico de la novela vamos pasando al lenguaje polifónico de los discursos para llegar a uno de los grandes aciertos de la novela: la metaficción.

4.3. La metaficción historiográfica en *La ceiba de la memoria*

Teniendo en cuenta que la metaficción provoca un desdoblamiento de la misma novela, permite una reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción en el relato, una reiterada intromisión del autor que provoca en el lector un cuestionamiento de la novela, encontramos que *La ceiba de la memoria* tiene un carácter metaficcional desde el principio. Así pues, nos encontramos con Thomas Bledsoe, un *alter ego* del autor, que empieza con la titánica tarea de descubrir toda la historia del personaje histórico Pedro Claver. Todas sus reflexiones sobre este personaje están ligadas al desarrollo de su empresa novelística. Nos cuenta cómo puede nacer una novela, reflexiona sobre el proceso creativo, somos testigos directos del nacimiento de esta novela. Thomas Bledsoe cuenta cuándo supo por primera vez de la existencia de Pedro Claver. Fue en México, y hace alusión a la novela *El poder y la gloria* de Graham Greene y la guerra cristera en tiempos de la nacionalización del petróleo (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 89). Un tema de un sacerdote mártir que lo lleva a otro sacerdote mártir, pero de la esclavitud.

Thomas Bledsoe encuentra por pura casualidad este personaje histórico y se convierte en una disculpa para desarrollar su novela, tal vez esta que estamos leyendo. Presenciamos el proceso de creación que reflexiona Bledsoe en más de una ocasión, y cómo se va involucrando con el personaje, se vuelve su obsesión, hasta convertirse en su vida misma. Así lo confirma el narrador en un momento dado.

El Pedro Claver de facha sencilla, moviéndose en un mundo de perfiles fuertes, como subrayados por los lectores de ruinas, le surgió nítido a Bledsoe cuando empezó a seguirle el rastro. Hoy se le fugaba. A medida que examinaba los documentos, esperaba hallar en ellos verificaciones y zonas de ampliación de sus observaciones y visiones repentinas de ese convento y templo de Cartagena de Indias donde la vida transcurrió sin compasión, y hoy apenas le mostraba una armazón de huesos expuesta, en el altar mayor, a las preguntas de la falta de entendimiento, o a los ruegos pedigüños de los que tienen por oficio esperar, o a los descendientes de los beneficiados de su implacable misericordia que saben de la gratitud y, en medio de las oraciones que aprendieron por la repetición, intercalan sus propias gentilezas para recordar el poco de vinagre o el vino o el pan o el beso o la caricia o la protesta o la intercesión, con las que alivió el sufrimiento de ese negro desgraciado y sumido en la rabia de morir en el vacío. Las lecturas constantes de Thomas, las intuiciones repentinas y las imagerías que lo poseían en las visitas pacientes en las cuales se sentaba horas completas o caminaba por los corredores altos y por el patio interior o se acucillaba en el suelo en la celda de Claver y miraba y miraba por el mismo tragaluz que se abría a la visión del puerto, y tanto como aprehendió en su persistencia, se desdibujaba, se borraban los destinos trazados y otra vez en la nada. Quién tendrá derecho de intervenir la vida ajena. Mi vida. La tuya. Será vida. Será (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 329).

San Pedro Claver es la clave y Thomas Bledsoe, al igual que Roberto Burgos Cantor, inician una rigurosa investigación sobre la figura de este personaje, buscan documentos sobre la esclavitud, visitan lugares que tal vez no sean pertinentes pero que recrean ese ambiente colonial de la Cartagena del siglo XVII, todo con el fin de estructurar una historia que tal vez no sea la real, pero sí la que existe en la memoria histórica, en su memoria histórica. Es una investigación literaria sobre un personaje histórico para convertirlo en personaje de novela.

Thomas Bledsoe leyó el testamento de la viuda De Urbina, piadosa y de buena índole. En el texto lleno de las interminables cláusulas con que los muertos trasladan las imposiciones de su voluntad, perdida en el sueño eterno, a los vivos y logran su cumplimiento al sujetarla a la bondad aparente del merecimiento de los bienes con los cuales pagan los trabajos que contribuyen a su salvación, por lo corto de la vida. En ese texto, conmovedor por la reiteración de las proclamas inútiles, observó que a una esclava, la última que decidió estar con la viuda hasta el final, le confirmaba su condición de libre, le agradecía los servicios prestados, prometía interceder por ella ante los Santos y le concedía una renta para que cada día si permanecía en este puerto velara por una lámpara de aceite y unas flores en la tumba de Pedro Claver La negra, cómo se llamaría: Concepción, Agustina, Malemba, Magdalena, Sabina (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 319).

Una de las estrategias metaficcionales de la novela es involucrar al lector en la búsqueda del personaje. El escritor-narrador (Thomas Bledsoe y Roberto Burgos Cantor) siente la necesidad de acercarse sus personajes, a su novela, a la historia colonial de una ciudad que los atrapa, y por eso se pierden en las calles de Cartagena de Indias para sentir ese olor, ese sonido, ese calor que debieron sentir sus personajes hace 400 años.

Caminaba por sus calles angostas, sin ninguna preocupación, y de repente lo sepultaba el sentimiento de ignorar en absoluto qué seguía de la vida. Se esfumaban sus puntos de referencia, su ancla hecha de lo que estaba escribiendo se desprendía de él y ahí quedaba en un estar sin estar. Se recostaba entonces a uno de los portones enormes, lamidos por el salitre, cerrados por años y años desde el último comerciante próspero, el último Virrey, el último Inquisidor, el último Gobernador, el último Visitador Real, el último caballero pirata, la última grandeza que traspasó con su magnificencia esos portales y hoy con la acumulación de basuras compactas: tierras y arena, papeles, tapas de lata, orines, excrementos, plumones de aves, hilos, empaques de cartón, acuñados en el borde que daba al piso. Los portones tachonados de botones y emblemas, de llamadores, todos de bronce cubierto de la capa verde del óxido. Las cerraduras y las bisagras continuaban su disolución de siglos. Gusanos del metal. Escamas de hierro que desprendían el aliento del mar, el soplo espeso del aire, las solaneras sin clemencia, las aguas infinitas de los inviernos y las inundaciones, y caían dejando su rastro de sangre metálica descompuesta que hacía vetas en la madera y manchas en las baldosas del piso (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 129).

Viajar a otros lugares, enfrentarse a otra realidad, confrontar su mundo con otro mundo para entender lo que quiere hacer, tal es el oficio del escritor, del investigador, del novelista. Y así lo plantea Thomas Bledsoe, y también lo hizo Roberto Burgos Cantor durante 10 años mientras concebía su novela. Quizás esa misma experiencia es la que plasma nuestro protagonista cuando escapa de la ciudad en búsqueda de nuevas pistas para su novela:

Por esos años peregrinó por Florencia y se detuvo en las iglesias y capillas donde existieran libros de coro miniados, o tablas o frescos del hermano de la orden de los Predicadores, fray Giovanni Angelico de Fiesole, y en el convento de San Marcos. Allí, en momentos de reflexión, estuvo en las celdas con paredes pintadas por el Angelico y le pareció ver algo diferente a la unción con la cual pintó santos, cristos, ángeles. Un trazo donde abría la pintura a la revelación, una grieta que parecía llevar a la imaginaria de la locura y el delirio y donde todo aquello con lo cual había homenajeado a lo divino ya la santidad, lo conducía, al final de los años de su vida, a una libertad artística que lo asustó por su vacío y a una humanidad más allá de los sometimientos de la imperfección (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 159).

Ahora bien, la vida de un personaje es capaz de trastocar la vida de un verdadero novelista, el diálogo puede ser interminable, íntimo, obsesivo y hasta patológico, pero todo se perdona y esa es la reflexión final que hace el personaje Thomas Bledsoe cuando le escribe una carta a Pedro Claver. Le agradece, reflexiona sobre la novela, todo lo que ella le ha dado, es una especie de epílogo que el mismo Burgos Cantor hace sobre todo lo que ha implicado escribir su novela. Es un agradecimiento que muchos escritores quisieran hacerle a sus personajes, es una verdadera autorreflexividad.

No he podido encontrar la voz de los esclavos. Su sensación cuando Usted y Alonso llegaban al socavón de la nave y les impartían bendiciones y les daban un poco de agua y curaban las llagas incurables. Esa voz se perdió. ¿Qué queda?

Yo busqué un personaje y encontré un amigo. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 406)

Pero no solo Tomás Bledsoe es el único que reflexiona sobre este proceso de escritura, también está el personaje anónimo que viaja con su hijo por Europa para visitar los campos de concentración en Polonia, el otro *alter ego* del autor. En un momento dado, cuando se encuentra con el horror del holocausto judío, reflexiona no solo sobre el genocidio sino también sobre la dificultad de plasmar ese horror en las palabras.

Las palabras se enfrentan a una tragedia que las destruye. Los pensamientos, incapaces de traspasar el horror, se pudren. No es la incompreensión lo que nos reduce al silencio. Es la negativa de aceptar que esto hubiera sido posible. Su huella prolonga el horror, zona de exclusión y de visita, territorio-imán que atrae a los peregrinos. No hay ruego. No hay petición. No hay plegaria. No hay imprecación. No hay sollozo. Ni gratitud. Ni promesa. No hay templo. Ni castillo de horror y sangriento. En la luz plana de aire acerado y temperatura de hielo se abre paso, lenta, indetenible, la imagen lejana, desde el otro lado del Atlántico, aquí ahora, de las fortalezas de Cartagena de Indias. De los amantes que las recorren y se acarician y se entrometen con ahínco en las garitas y entre los nidos de los cañones. Todos sufren, sin entenderlo, la desgracia del desamor y en la ausencia de los enamorados que un día se supieron indestructibles, aparece reiterada la sensación de ese horizonte de mar, de esa brisa con espesuras, de ese salitre cálido que se pega al recuerdo y se vuelve óxido de la memoria. Es tanto el dolor acumulado, las voces enterradas, las vidas desaparecidas entre la argamasa y las rocas y los revestimientos de piedra sillar que la premura o la meditación lenta de las caricias no exorcizan este lugar desangelado (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 169).

Indudablemente este choque entre lo que sucedió y lo que se dijo atrapa no solamente al lector sino también al mismo escritor, lo puede llevar a la locura, pero no importa, de eso se trata este juego, el juego de la escritura: “Cuando la escritura da cuenta del instante se produce la abolición del tiempo. Entonces es imposible precisar de quién salió primero la

voz. Si fue un canto, una voz fingida o verdadera, una palabra intrascendente” (Burgos Cantor R. , 2007, págs. 84-85). Bledsoe se va desvaneciendo como la misma novela, se desaparece y solo quedan las palabras, el autor no existe, solo quedan sus huellas: “No tenía noticias de Bledsoe y le gustaría saber de la novela que escribía. De los documentos que lo condujeron a Roma para consultarlos. Discurrir para que le contara si escribir consistía en rescatar la vida de su constancia silenciosa. Huella borrada” (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 338). La novela se cierra y de alguna u otra manera los dos personajes que representan al autor tiene que unirse, o mejor, encontrarse para que la historia tenga un sentido, como sucede al final de la novela:

En Roma no hay nieve. Sentimos las corrientes de viento helado al tomar el taxi que nos llevará a tu apartamento. Dejamos atrás coliseos, plazas, arcos y colinas. En veinte minutos llegamos y una carroza funeraria empieza a alejarse. La conserje está en la reja de entrada y te saluda. Señala la carroza y dice que el americano del 3 C ha muerto. Hace cuatro días. Repite: hace cuatro días. Y se pone, desconsolada, las manos en las mejillas. Nadie lo conoce. Vinieron del consulado. Apenas ayer puse su correspondencia al correo. La enviaba a Panamá. Allá ni sabrán que murió. Qué calamidad.

Miré las casillas del correo. La 3 C tenía escrito en el cartón: Bledsoe.

La portera había seguido mi mirada y dijo: no le escribían mucho. A veces de Cartagena de Indias. Era un caballero. Amable. De pocas palabras. Cada mes me regalaba un Orvieto, Sambuca y pasteles del Gueto. Un caballero. Me miró otra vez y: ¿Usted conoce Cartagena de Indias? ¿Dónde queda? (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 403)

Esta novela reflexiona, no solo con sus personajes sino también el papel que desempeña su escritura, para qué está ahí, cuál es su función, qué pretende hacer con esta novela, etc. Algo que también se puede preguntar el lector y que la novela trata de responder muchas veces, desde varias perspectivas. Es su labor metaficcional.

Ahora bien, como la metaficción historiográfica pone en evidencia la crisis de la referencialidad, entonces la ficción entra a ocupar el lugar de la realidad, lo que genera un cuestionamiento a todo acontecimiento histórico y los lectores empiezan a ver todos los referentes como ficticios, como imaginados. La metaficción historiográfica plantea el problema de la interpretación que implica y se hace manifiesta no solo en el cuestionamiento de la manera en que conocemos el pasado, sino también cómo asumimos esa escritura desde nuestro punto de vista, cómo somos capaces de contar, hasta qué punto nos atrevemos a decir una verdad histórica o una verdad ficcional (Hutcheon, 1993,

pág. 225). Así se puede apreciar, por ejemplo, con un documento histórico que aparece en la novela: se muestra, no referencia más de lo que puede referenciar, y sin embargo refleja el espíritu de una época. “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 Cantor R. , 2007, pág. 312)”. La referencia histórica pierde sentido y el tiempo deja de existir, o mejor, existe solo en la narración.

Lo novela, junto con cada uno de los personajes va reconfigurando su realidad, va creando su propio referente, va estructurando su propia concepción de la historia. Así lo podemos ver en el caso de Dominica De Orellana que ha cambiado de continente, de sociedad, de vida, lo que la obliga a configurar un nuevo mundo:

A las siete, en todas las épocas del año, la oscuridad estaba puntual. Olvidaba las luces largas del verano en el reino. Las tardes de claridad dorada y las hojas maduras de los árboles que hacían remolinos en las calles al anunciarse el otoño. Se acostumbraba a la brisa fresca que aliviaba el calor inmóvil del final del día y arrastraba las bandadas espesas de mosquitos desangradores y zumbido enloquecedor. Podían, entonces, apagar las fogatas encendidas en los rincones y en el patio interior y los traspatios con su humareda de hojas verdes para ahuyentar la plaga. Y servían la comida (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 40).

Y por eso ella también se margina, tranza con algo desconocido y poco aceptable para una mujer de su clase, hace que todo sea llevadero, pues al fin y al cabo es la realidad que le toca vivir, aceptar y hasta crear. Ese mundo nuevo que la ha absorbido hasta convertirla en una más de la historia: “Con los años, fue quedando atrás el sentimiento de compasión y empezó a reconocer en Magdalena Malemba una manera de ver y relacionarse con el mundo diferente a ese del que ella provenía y cuya sombra llegaba y se deformaba en estas tierras.” (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 138).

Y una vez que se adapta, se pierde en la algarabía de una ciudad tropical, en medio de la colonia, con un tiempo detenido, cuando el resto del mundo empieza a cambiar, el caribe la acoge, ella se disfraza, se camufla con los esclavos, vive con los deseos de un mundo mestizo, los hace suyos y deambula por las calles de Cartagena como una más.

Desde el mirador contemplaba el fuego en la plaza Mayor. Estuvo presente cuando lo encendieron. Su esclava de compañía, la Malemba amiga y cómplice, le acolitó que se vistieran de mendigas. Rompieron trajes viejos arruinados por la humedad y los insectos voraces de este mundo y salieron por el patio con los pies descalzos y cubiertos de ceniza polvo de carbón y fango y las manos enredadas en los harapos. La Magdalena Malemba asumida del papel le preguntó con énfasis y risa: y tus lindos cabellos princesa cómo los ocultarás. Dominica de Orellana enredó las hebras con hojas secas y adornó la cabeza con insectos muertos. En su caminar, recibieron limosnas y buenos deseos. Y escucharon. Dominica se sentó en el suelo caliente por el sol y reconocía las voces (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 365).

También es Analia Tu-Bari quien está en la obligación de interpretar su situación, ella no se adapta, no se resigna, no apela al destino, por el contrario, critica su situación y empieza a cuestionar al otro, al opresor en su condición humana. ¿Por qué el hombre blanco se siente con el derecho de maltratar al otro hasta el extremo, quién le ha dado ese derecho?:

Ellos abandonaron su vida y se dedican al transporte de nosotros, sus parientes, hasta el barco que nos arrancó para siempre de la vida que era la nuestra y que ya nada reemplazó. Vida interrumpida. Vida humillada. Vida que no es vida. Vida malograda. Vida vaciada. Los que alcanzaban se ahorcaban con las cadenas. Ese crujido está intacto. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 39).

Esta perspectiva es transgresora y se hace evidentes con el destino de Analia Tu-Bari. Ella no solo lamenta su destino, la narración también nos muestra la desgracia de una mujer que deja de ser “útil” para su sociedad, su destino siempre infame, en un momento histórico que refleja la condición genocida del hombre europeo:

Analia Tu-Bari se quedó ciega y al lado de un desconcierto triste, en su corazón también estuvo por muchos años, el susto de que el tiempo se había detenido [...] Desde hacía siete años su condición era de libre. La despidieron de la casa con la intención aparente de devolverle su libertad y con el motivo verdadero y cruel de su vejez inservible y el impedimento sin cura de sus ojos. Al salir le marcaron el cuerpo con la relación de los castigos impuestos. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 160).

Lo mismo le sucede a la vida trastocada de Benkos Biohó quien también devela esa realidad infame de la esclavitud y las condiciones inhumanas en que fueron traídos los africanos a este nuevo mundo. Nada de lo que haga la benevolencia de los sacerdotes en este nuevo mundo puede ocultar tal atrocidad, por el contrario, la pone de relieve:

A Benkos lo compraron los sacerdotes de la Compañía. Él los había visto el día que los sacaron de los socavones del galeón. Eran tres y fueron los únicos que acudieron con la solicitud amable del curandero de la tribu, pasaron una tela humedecida por los rostros torturados, con el tatuaje del miedo y los surcos del vómito, desencajados por las

calenturas. Les dieron agua en cantidades medidas y los ayudaron a no derrumbarse. Estaban acompañados por dos negros cubiertos con unas ropas que, a pesar del mareo, el deslumbramiento doloroso que cocinaba los ojos marchitos y un estado de agonía desconocido y cruel, le causaron a Benkos Biohó extrañeza. Y en este momento de aletargamiento total de sus sensaciones del mundo, volvió a ver que estaba desnudo, sin los tejidos y distintivos de la tribu, embarruntado de residuos propios y ajenos y poseído por un olor de espanto que el calor ardiente hacía fluir y regarse en el aire de fuego (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 148).

En algún momento Benkos Biohó abandona su canto y empieza a hablar, ya no canta, habla, como si fuera el mismo escritor. Nos recuerda que estas reflexiones no solo son válidas para hombres de fe, también el oprimido reflexiona, y de qué manera. Se pregunta lo mismo que Analia Tu-Bari, por qué ellos, quién los condenó a esa condición y porqué su opresor termina actuando de esa manera. La historia nos da cuenta de una situación oprobiosa, pero es aquí donde se cuestiona esa situación tan infame a la que se vio expuesta un pueblo, un continente.

El pasado se pone en duda, no sabemos hasta qué punto se puede conocer un pasado real, tal vez por eso la metaficción historiográfica cuestiona ese regreso al pasado, lo pone en duda, permite otras opciones, establece un diálogo crítico desde nuestra perspectiva hacia ese pasado en la medida en que el relato lo permita, basados, claro está, en unos documentos históricos que dan luces sobre lo que pudo haber sucedido, pero que no son sustitutos de un pasado. Tal vez el mejor ejemplo de esa reflexión histórica, dentro de la novela, la desarrolla Pedro Claver. Cada uno de sus comentarios están enfocados a una reflexión sobre el carácter bárbaro de colonizador en estas nuevas tierras. No entiende, dentro de su lógica, el porqué de ese ánimo destructivo y negación del otro que tanto reafirma el espíritu europeo:

Ahora, también los corsarios arruinan la ciudad. Saquean los galeones fondeados en el puerto y cargados del metal del Potosí, del polvo de Zaragoza, de las joyas preciosas y extrañas de la región Zenú. Arrancan las campanas, las arrojan desde las torres, y astilladas, con grietas y abolladuras, las arrastran por las calles de piedra y por las calles de arena, la voz de timbre diáfano, llamado a las devociones, anuncio de las horas canónicas, advertencia de peligros, saludo y júbilo por las festividades y llegada de nobles dignidades, señal de cumplimiento de sentencias en la hoguera o en el cadalso, campanas estropeadas dando tumbos hasta el puerto para ser embarcadas. Y vuelve el silencio apenas interrumpido por los tambores y los cantos en las colinas de las afueras (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 126).

En algunos momentos su narración no cuenta, muestra un paisaje, pinta con palabras, no importa la historia sino la imagen que sale de ella, quiere dejar una impresión sobre este nuevo mundo, pero no desde la perspectiva del conquistador, sino desde la perspectiva del conquistado, y en este caso no se trata de personas, se trata de la naturaleza, puesto que mientras los hombres blancos avasallan a los hombres nativos y africanos, la naturaleza realiza su venganza en un trópico donde las condiciones de supervivencia son extremas y es ahora el europeo quien se ve avasallado por este nuevo mundo:

Era una romería de indios, negros y blancos que avanzaban a medida que la zanja rompía la selva con su anchura de diecisiete varas, abierta con picos, azadones, hachas y machetes, arrancando raíces milenarias de mangle, asustándose al anochecer con los suspiros de amor de los manatíes en las islas del río, ahuyentando a gritos y con antorchas a los tigres y las enormes serpientes dormilonas. Muchos recibían el punzón ardiente de los alacranes rabiosos que les dormía la lengua y les hinchaba la pierna. La obra y su población nómada causaron una conflagración que alteró el ritmo de la naturaleza en la región. Bandadas de pájaros desorientados se estrellaban contra las caravanas al no encontrar sus árboles. Nubes endurecidas de mosquitos como remolinos sin dirección aparecían al anochecer y desesperaban a los viajeros y a los animales a pesar de las fogatas. El aire se impregnaba de un olor a fango, raíces podridas, maderas que derramaban por las heridas su savia de años, frutas en descomposición y animales que desprendían el almizcle del pánico (Burgos Cantor R. , 2007, págs. 20-21).

Pedro Claver trata de entender ese mundo y el por qué Dios lo ha puesto allí, cuál es su misión, necesita reflexionar, se puede reflexionar, y mejor aún, esperar una respuesta de un Dios que responde con silencios. Son momentos de autorreflexión que bien pueden valer tanto para el personaje como para el mismo escritor, poniendo en duda no sólo la fe, sino también la historia.

Si la vida es una prueba habrá que pasarla. Yo evito preguntar. Si pregunto, es desde el silencio para no agraviar con ruidos el silencio de Dios. Nunca obtengo respuesta. A lo mejor es una pretensión vana querer respuestas. Y nunca se sabe. Quien construye preguntas anticipa la contestación. Mi deseo era quedarme en el colegio en Mallorca, de portero o limpiando los salones y los corredores. Y no. Estoy en este viaje que no me había imaginado. No sé en cuál instante concluye una prueba y me pregunto cómo advertirá uno que logró terminarla y cumplió. Qué seguirá entonces. Uno obedece. Yo obedezco. Y la obediencia borra la inspiración propia, el deseo minúsculo de decir, agregar, objetar, es la confianza absoluta en el otro que, instrumento de lo Alto, manda. La obediencia. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 234).

Pero entonces ¿cómo textualizar ese pasado? Esta es la gran reflexión a la que le apuesta la metaficción historiográfica, y en nuestro caso, la novela *La ceiba de la memoria*. Reflexiona permanentemente sobre el pasado, no sólo desde la perspectiva de los

personajes históricos y de la colonia, sino también de los que están construyendo la historia como en el caso del que viaja por Europa con su hijo. No sabemos quién es, tal vez el mismo Roberto Burgos Cantor, pero eso no importa. No está allí para actuar sino para mostrar. Viaja al campo de concentración de Auschwitz, se encuentra con las cámaras de gas, la ropa, los objetos personales, las valijas de aquellos seres anónimos que también padecieron un genocidio y nos encontramos entre el cruce de la ficción y la historia, nos damos cuenta que esa historia necesita ser contada, ser entendida, tal vez comparada con otra historia de las mismas proporciones bárbaras que ha producido un ser humano, he ahí el objetivo de esta novela.

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 Cantor R. , 2007, pág. 50).

Finalmente, la narrativización de la historia no siempre debe caer en la responsabilidad de los personajes. La descripción de los lugares adquiere también un sentido, muestran desde la narración una historia que no aparece en los documentos históricos pero que representan una gran significación para entender un pasado ajeno a todas nuestras posibilidades. Eso sucede por ejemplo cuando se muestran el hospital como un lugar para la muerte y no para la vida. La ambientación es tan atroz pero necesaria para entender el lugar donde los dos personajes históricos, Pedro Claver y Alonso de Sandoval terminan sus días:

Del hospital de San Lázaro se escapan gritos breves, risas desordenadas, voces de promiscuidad que se lleva la brisa. Resaltados por la lava lunar están los tendales, el suelo de tierra del hospital con sus hormigueros y cuevas de cangrejos cubierto de basuras y excrementos. Los enfermos, desnudos, danzan, se persiguen, avivan el deseo contra los paredones, entre los matorrales, apoyados, de pie, en los horcones y árboles. Otros se internan por los senderos de icacos y mangles en dirección a la ciénega. Se lanzan a una ensenada que se abre entre los canales y el agua, al subir como un surtidor y salpicar, semeja hogueras de plata que caen sobre los cuerpos incompletos y remueven la costra de pus, sangre y el revuelto de inmundicias que se adhieren y se expanden con la constancia de un hongo (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 185).

En uno de los capítulos finales, por ejemplo, el cadalso adquiere protagonismo, es quién va a contar la historia y eso hace que este lugar de muerte nos muestre uno de los sucesos

más importantes que acontecieron durante la colonia: la inquisición. La historia no siempre la cuentan los vencedores, también la pueden contar los vencidos o en este caso el verdugo instrumental. Esa es una de las estrategias más innovadoras de la metaficción historiográfica y la novela la plasma a la perfección:

Así estaba la ciudad ese martes de junio en que fue revelado el misterio. Cesó el sigilo. Se suspendió el secreto. Residenciados y foráneos sintieron la inminencia de algo. Después de dos meses y una semana para los habitantes y pocos días para los recién desembarcados allí aparecía a la vista de todos la máquina resplandeciente con el poder rotundo de su silencio y el ritmo implacable de su ritual.

Era un martes de junio. Sofocante. Se abría el misterio

Los vecinos pudieron reconstruir los ruidos y encierros del enigma. Entendieron la laboriosidad incesante y repentina cada día avanzada la noche entre antorchas al filo de las últimas brisas de abril y las lluvias frecuentes (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 356).

Otra opción, capaz de acercarnos a ese mundo colonial desde una perspectiva distinta de la historia tradicional, es el erotismo. Y la novela lo desarrolla muchas veces, pero no de una manera sutil, más bien desde la monstruosidad de un mundo colonial donde se conjuga lo sagrado con lo profano, lo celestial con lo demoníaco. El ritmo de los tambores, del mar, del calor sofocante y del sexo se convierte en un lugar de muerte. Veamos una de las escenas más crudas de la novela donde para nada el deseo guarda su pudor:

El soldado se estrecha más contra la mujer. Ya no ven desde el campanario la ciudad con los manchones de la oscuridad. La lumbre misteriosa del mar. La luna a punto de desaparecer. El aire de goma liviana se refresca y deja el frío en la piel, la eriza. Acerca su cara a la parte de atrás de la cabeza de la mujer, sin cabello, y le besa el cuello, lo mordisquea. La piel está salada y sabe fuerte el almizcle del aceite animal. El deseo, y su nacimiento repentino, ha soportado la alarma de la guardia, la persecución, la indisciplina, la espera escondido. Tiembla. Abre las manos. (Burgos Cantor R. , 2007, pág. 210).

Dos mundos, dos cuerpos, dos formas de ver y de sentir, se compenetran en ese mestizaje que nos ha dejado la ignominia de la esclavitud. Los anteriores ejemplos permiten evidenciar cómo la referencia histórica se ve subordinada a la afición, frente a la imposibilidad de desarrollar una verdad absoluta en lo que pudo haber sido en realidad. Sin embargo, la narrativización de la historia no solo posibilita un acercamiento a determinada época, sino una visión crítica sobre los acontecimientos de ese momento desde nuestra perspectiva. No es la opulencia ni el esplendor de una Cartagena la que nos muestra *La ceiba de la memoria*, por el contrario, es el fragor de un mundo nuevo que no

tienen norte y cuyo único interés es el económico a costa de lo que sea, incluso asumiendo la barbarie como una práctica común, sin importar qué pueda pasar con el otro, sin darle valor humano al otro, identificándolo solo como un objeto de comercio, llevándolo hasta la muerte ignominiosa. La metaficción historiográfica aprovecha el recurso estilístico de la novela a través de diferentes discursos, diferentes perspectivas, diferentes historias, diferentes sensaciones, diferentes tiempos y nos proporciona una visión global, no solamente de un genocidio, de una condición humana, sino también de la riqueza de un mestizaje, de una identidad única que nos caracteriza como parte de una yuxtaposición de culturas y de razas.

5. CONCLUSIONES

Una vez desarrollado el anterior análisis podemos concluir varios aspectos que caracterizan *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor. Primero que todo, no solo se puede entender esta novela como un ejercicio de escritura, también es una denuncia, un cuestionamiento ético, un conflicto de razas y una crítica descarnada a la misma especie humana. Además, el manejo de los personajes desde su diversidad, su narración, su ética, su lenguaje y su ritmo sonoro, evidencian una tensión entre dos mundos que genera un contraste en la forma de asumir una realidad histórica. Aunque esta novela presenta una revisión descarnada de la historia con dos momentos, circunstancias y tiempos muy diferentes, la esclavitud colonial y el holocausto judío, su intención va más allá de una simple enumeración de situaciones que en algún momento se unen en un espacio geográfico e histórico. La novela mete el dedo en la llaga, nos cuestiona como seres humanos y las circunstancias superan a los protagonistas, personas y espacios, que son testigos de nuestra naturaleza humana.

Ahora bien, con el anterior análisis se puede evidenciar tres perspectivas de la metaficción historiográfica, en las que se entrecruzan la historia y la ficción, donde entra en crisis el carácter referencial de la verdad histórica a través de la narración literaria, con el fin de exponer la esencia atroz del hombre civilizado. Podría decirse que este enfoque se diferencia de otros trabajos que se relacionan en el estado del arte. Aunque hay muchos análisis desde la perspectiva de género, de representación, de la esclavitud, incluso del carácter polifónico y metaficcional, no hay un trabajo que se enfoque desde estas tres perspectivas fundamentados en estas teorías y esta apuesta de lectura.

La primera perspectiva aborda el carácter paródico de la novela, que provoca un juego autoconsciente y transgresor no solo en la narración, sino también en la historia. Así lo evidencian los personajes que siempre están tratando de trasgredir el lenguaje, la historia, la sociedad, el destino, la filosofía y hasta la ética. Dos estrategias de parodia resaltan dentro del desarrollo de la novela: la primera se refiere al carácter transgresor que se

manifiesta no sólo en el lenguaje con su estructura sintáctica y sus tiempos verbales, sino también la secuencia narrativa que va saltando de tiempos y espacios de acuerdo a sus personajes, la perspectiva de la historia colonial desde los esclavos y los españoles, y la contraposición entre diferentes genocidios, la esclavitud y el holocausto judío, que genera una autoconciencia de la condición humana. Quizás este sea uno de los elementos más novedosos del trabajo, pero menos desarrollado por su complejidad al abordar no solo un carácter literario sino también lingüístico. La novela mantiene su riqueza en el lenguaje, es allí donde radica su novedad, pero requiere un trabajo más a profundidad en este aspecto.

La intertextualidad es la segunda estrategia paródica que permite evidenciar ese entrecruzamiento entre la realidad y la ficción a través de una comparación entre documentos, personajes y situaciones históricas, frente al tratamiento ficcional que realiza el autor para darle un sentido crítico a la novela. Por ejemplo, no se requiere haber padecido la segunda guerra mundial para entender la sinrazón que produjo semejante horror. Basta encontrar una valija de alguien en el campo de concentración o una mazmorra en una construcción colonial para entender que por más que se quiera asumir una actitud optimista de la vida, la atrocidad el ser humano siempre termina prevaleciendo. Estas referencias promueven un constante cuestionamiento a través del juego de la narración lo que define la parodia dentro de la novela. Es indiscutible que existen otras estrategias paródicas que bien pueden ser analizadas dentro de la novela, pero requiere una mayor aproximación al concepto de parodia, y aunque existen algunos trabajos sobre la parodia en *La ceiba de la memoria*, la novedad de la intertextualidad radica, no en el aspecto colonial sino en su carácter posmoderno, elemento que también se podría profundizar a futuro.

La segunda parte del análisis nos permite concluir que, estéticamente, el carácter polifónico de la novela es uno de sus mejores aciertos. Nos encontramos con una novela plurilingüe, con perspectivas de lenguaje muy diferentes, de acuerdo con cada uno de los protagonistas, que van adquiriendo identidad en la escritura, desde una perspectiva

gramatical, sintáctica y semántica, incluso más allá del mismo relato. Cada capítulo le imprime un ritmo diferente a la obra, lo que le da fluidez a la narración, no nos quedamos en la simple historia, la novela gestiona su propia identidad a través del lenguaje y por eso no es fácil explicar esta novela, pues lo importante no es contar de qué trata la novela, sino cómo lo trata, he ahí lo magistral del texto. Los personajes africanos por ejemplo utilizan una sintaxis que difiere a la del español, tal vez como tratando hacer palpable ese mestizaje lingüístico entre dos culturas se han encontrado abruptamente. Las voces de los personajes de la colonia no manifiestan la prepotencia del colonizador, por el contrario, se convierten en la conciencia de una civilización que entra en crisis, no por su poder económico sino por su postura ética frente al otro. Pedro Claver y Alonso de Sandoval se convierten en una voz crítica del salvajismo colonial, y sus discursos no cuenta sino que muestran con palabras aquellas atrocidades. El discurso femenino también se ve representado desde dos perspectivas: la esclava y la dueña. Pero estos dos discursos no manifiestan una ignorancia de los personajes, por el contrario, revelan un conocimiento intelectual y de sabiduría que lo han adquirido, bien sea a través de los libros prohibidos, o a través de las experiencias vividas. Finalmente, los dos personajes que manejan los hilos de la novela se enfrentan al proceso creativo e investigativo de los sucesos que nutren la narración. Estas dos voces se conjugan para conectar dos momentos históricos separados por cuatro siglos y darle sentido a la crítica que se plantea frente a la barbarie que puede generar el ser humano en cualquier momento.

Finalmente, el último enfoque de la metaficción historiográfica que se pudo evidenciar en el análisis de la novela, fue el carácter metaficcional que se presenta cuando se aborda un tema histórico. Se asume una problematización del concepto de verdad y genera varias preguntas: cómo se construye el referente en torno a la naturaleza discursiva e ideológica del texto y de la historia, cómo se asumen las figuras históricas marginales, cómo se cuestiona el carácter subjetivo en el recuento del pasado con el presente, y la reflexión sobre la posibilidad del conocimiento de la historia en la medida en que todo lo que se conoce de esa realidad es a través de remanentes textuales. La concientización de la naturaleza ficcional frente a un tema histórico, posibilita un entrecruzamiento de la historia con ficción y responde a todos los cuestionamientos que pueda generar una novela

histórica, pues a pesar de tener cierta obligación con la verdad histórica, la novela va más allá y genera una conciencia de nuestra condición humana. La novela no solo manifiesta conciencia frente a su proceso creativo, también provoca un sentimiento de culpa frente al genocidio provocado a varios pueblos, varias culturas, varias razas. Indudablemente la gran apuesta de este trabajo es poner en perspectiva la novela de Burgos Cantor desde la teoría posmoderna de Linda Hutcheon, en especial el concepto de metaficción historiográfica que permite evidenciar el cruce entre el proceso narrativo y la historia.

Así pues, *La ceiba de la memoria* nos recuerda que a razón crea monstruos, y esto es válido tanto como para una época como para otra. El tiempo no justifica nada, y el hombre de la colonia es tan cruel como el hombre del siglo XX. Esta novela nos invita a ser conscientes de la naturaleza humana y a estar alerta para levantar el grito cuando algún atisbo de racionalidad nos invite a la barbarie en favor de una lógica genocida.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, F. (1997). Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana. En K. Kohut, *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (págs. 111-121). Madrid: Iberoamericana.
- Arévalo, G. A. (enero-junio, de 2010). La escritura y Roberto Burgos Cantor. A propósito de La Ceiba de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 14(27), 238-255.
- Aristizábal, A. (mayo de 2017). Burgos Cantor: el Caribe, patio del cielo y la tierra. *Hojas Universitarias*, 62, 90-98. Obtenido de http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/817
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Botero Herrera, A. S., & Prieto Botia, M. I. (16 de Febrero de 2017). *Somos Memoria: La Literatura como Herramienta para la Construcción de Memoria Colectiva en la Escuela*. Obtenido de repository.udistrital.edu.co: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5559/BoteroHerreraAngieStephany2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (Mayo de 2017). Mi suerte es tener amigos como ustedes. *Hojas Universitarias*(62), 102-104. Obtenido de http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/819
- Burgos Cantor, R. (2019). Sobre La ceiba de la memoria. *La Palabra y el Hombre*(47), 29-31.
- Burgos Cantor, S. (mayo de 2009). *Roberto Burgos Cantor, de amores y otras historias*. Obtenido de Universidad de Cartagena: <http://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/9024/07%20ROBERTO%20BURGOS.pdf;jsessionid=DDDFCAB6556F7F98B40A48D2676D3939?sequence=1>
- Calvino, I. (1984). *Si una noche de invierno un viajero...* Barcelona: Bruguera.
- Campanella, H. (2003). *La novela histórica: Argentina e iberoamericana hacia fines del siglo XX (1969-1999)*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Castillo Mier, A. (1 de Enero de 2005). La Cartagena no velada de La ceiba de la memoria o el otro rostro del paraíso. *Palimpsestus: Revista de la Facultad de Ciencias*

- Humanas*(5), 233-238. Obtenido de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/23240>
- Castro Caballero, M. Á. (13 de 12 de 2019). *Una novela que piensa: la reflexión novelesca en La ceiba de la memoria*. Obtenido de Universidad Nacional de Colombia: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75695>
- Clavijo, D. (2017). *La búsqueda del testigo: El efecto testimonial como configurador de memoria histórica en La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor*. Obtenido de Universidad Eafit: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/12254>
- Cubillos Acosta, V. R. (17 de 12 de 2020). *Representaciones de la mujer esclava : libertad, memoria y resistencia*. Obtenido de repository.javeriana.edu.co: <http://hdl.handle.net/10554/52711>
- Duque López, A. (6 de mayo de 2007). "La Ceiba de la Memoria" de Roberto Burgos Cantor. *Cronopios*. Obtenido de http://www.eluniversal.com.co/noticias/20070506/spl_dom_la_ceiba_de_la_memoria_de_roberto_burgos.html
- Fernández-O., A. (2011). La mujer negra en la novela Colombiana. Entre la fundación y la Africanidad. *Revista Poligramas*(35), 78-90.
- Figueroa Sánchez, C. R. (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), 141-159.
- Fonseca Fuentes, J. M. (Enero de 2018). *Representaciones en disputa: Políticas de la raza y el género en Changó, el gran putas y La ceiba de la memoria*. Obtenido de Universidad Javeriana: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35626/Jose%20Miguel%20Fonseca%20Fuentes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fuentes, C. (1994). *Aura*. Bogotá: Norma.
- García, K. A. (diciembre de 2007). El incesto gozoso: historia, ficción y memoria en la novela de Roberto Burgos Cantor La ceiba de la memoria. *POLIGRAMAS*, 28, 191-208. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/11862869.pdf>
- García, K. A. (Julio - Diciembre de 2013). 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*(14), 22-47. doi:<https://doi.org/10.25100/nc.v0i14.745>
- García, K. A. (2014). *Raíces de la memoria: ficción y posmodernidad en la narrativa de Roberto Burgos Cantor*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Genett, G. (1989). *Palimpsestos. la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Giraldo, L. M. (enero-junio de 2008). En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana. *Cuadernos de Literatura*, 13(24), 10-27.
- Giraldo, L. M. (2009). Interioridad y exclusión más allá de Macondo: La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor y La cantata del mal de Fernando Toledo. En H. Cruz, C. Ayala, & C. E. Acosta, *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura* (págs. 229-243). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Asociación de colombianistas.
- Guerra Donado, A. P., & Gamarra Rodelo, S. (2020). *La memoria afro como forma de resistencia cultural en la novela histórica, La Ceiba de la Memoria de Roberto Burgos Cantor*. Obtenido de Universidad de Cartagena: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/12025>
- Gutiérrez Cárdenas, L. (2011). *La ceiba de la memoria metamorfosis y desviaciones de la nueva novela histórica*. Obtenido de Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana: <http://hdl.handle.net/10554/1648>
- Gutiérrez Mavesoy, A. (mayo de 2017). Geopoética del desencanto en Una siempre es la misma y La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor. *Hojas Universitarias*(65), 69-71. Obtenido de http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/933
- Gutiérrez Mavesoy, A. (1 de junio de 2020). Poética de la ruina: construcción del espacio en la obra de Roberto Burgos Cantor. *Cuadernos de Literatura*(31), 47-70. doi:<https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2537>
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (E. Sevilla Casas, Trad., págs. 13-74). London: Sage Publications. Obtenido de <http://socioeconomia.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/Eltrabajo>
- Henao-Restrepo, D. (2011). La marca de África: la negritud en la novela colombiana. *Revista Poligramas*(35), 187-192.
- Henao-Restrepo, D. (Enero-abril de 2020). Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana. *Revista CS*(30), 73 - 95. doi:<https://doi.org/10.18046/recs.i30.3844>
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, 187-203.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Iriarte, P. (Octubre de 2015). *La ceiba de la memoria, arbórea metáfora contra el olvido*. Obtenido de Revista virtual La Ventana, de Casa de las Américas: https://www.academia.edu/25532124/La_ceiba_de_la_memoria_arb%C3%B3rea_met%C3%A1fora_contra_el_olvido

- Jiménez, A. J. (1 de enero de 2005). Novela (inédita) La ceiba de la memoria. *Palimpsestus: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*(5), 219-220. Obtenido de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/23221>
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Juan-Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, España: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya. Universitat de Valencia.
- Kohut, K. (Ed.). (1997). *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana.
- López-Labourdette, A. (2017). Una "memoria que se atiborra". Trauma, rastros y narrativas mnemónicas posesclavistas en la obra de Marco Lora Read y de Roberto Burgos Cantor. *Zama*, 9(9), 83-97. doi:<https://doi.org/10.34096/zama.a9.n9.4052>
- Lora Díaz, M. I. (2009). Reescritura y memoria histórica en La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*(9), 129-139. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810347>
- Lucien, R. C. (janvier de 2017). Voyage au bout du Néant de Analia Tu-Bari, dans La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor. *L'Entre-deux*(1 (2)), 1-10. Obtenido de http://lentre.deux.free.fr/_upload/pdf/1.2.2.LUCIEN.pdf
- Lucien, R. C. (27 de août de 2018). Mondes, langages et corps brisés : la défaite de l'ordre colonial dans La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor. *Crisol. Les écritures de la défaite* (2), 1-10. Obtenido de <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/55>
- Martínez Hernández, L. (2016). *El Baile de los que Sobran. Literatura y Negatividad en el Caribe Hispano*. Obtenido de University of Pennsylvania: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3666&context=edissions>
- Martínez Sánchez, Y. P. (2012). *El devenir de la escritura, memoria y conciencia histórica en La ceiba de la memoria*. Obtenido de Universidad Nacional de Colombia: <http://bdigital.unal.edu.co/7799/1/848090.2012.pdf>
- Martínez Sánchez, Y. P. (enero-junio de 2015). Museo de lo inútil, Ursúa y La ceiba de la memoria: entre la crisis y el orden de la representación. *Estudios de Literatura Colombiana*(36), 37-57. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498351484003.pdf>
- Martínez Sánchez, Y. P. (19 de mayo de 2018). *La escritura: resistencia ante el olvido en La ceiba de la memoria*. Obtenido de nanopdf.com:

https://nanopdf.com/download/martinez-yuly-paola-asociacion-de-colombianistas_pdf#

- Martínez-Osorio, E. (2013). The Cartography of Uprooting and Transhumance: (Re)Writing the Legacy of the Slave Trade in Roberto Burgos Cantor's "La ceiba de la memoria". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(1), 11-30. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/24388680>
- Mayor Agredo, J. C. (18 de junio de 2017). *La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor*. Obtenido de Diálogos: <https://juancarlosmayor.com/2017/06/18/la-ceiba-de-la-memoria-de-roberto-burgos-cantor/>
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Montoya, P. (Mayo de 2009). Las voces de la esclavitud. *Aurora BOREAL*(6), 52-54. Obtenido de https://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=239:las-vozes-de-la-esclavitud&catid=86:libros&Itemid=266
- Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Montt, N. (Abril de 2007). La ceiba de la memoria, Roberto Burgos Cantor. *Arcadia Libros*, 59. Obtenido de <http://ntc-narrativa.blogspot.com/2009/02/la-ceiba-de-la-memoria-roberto-burgos.html>
- Mora Perdomo, L. (2019). La poética del dolor en tres novelas colombianas recientes. *La Palabra y el Hombre*, 22-27. Obtenido de <http://lapalabayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2799/4708>
- Motato C, H. (2014). La tradición de la mujer y su rebeldía en La ceiba de la memoria. En A. Vidal, E. J. Caro, & R. R. Romero, *Congreso Internacional de Estudios Caribeños, N° 3. Sistemas políticos, relaciones internacionales e identidades* (págs. 635-647). San Andrés isla: Universidad Nacional de Colombia, sede Caribe. Obtenido de http://www.acedes.org/RecursosInicio/Publicaciones/MEMORIAS%20III%20CONGRESO%20DE%20ESTUDIOS%20CARIBE__OS.pdf#page=635
- Murillo Mendoza, J. (2012). *Palabra de esclava : análisis del personaje Analia Tu-Bari de la novela La ceiba de la memoria*. Obtenido de Eafit: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1198>
- Olsen, M. M. (2014). CARTAGENA NEGRA ANUNCIA LA CRISIS DE LA MODERNIDAD: CHAMBACÚ, CORRAL DE NEGROS Y LA CEIBA DE LA MEMORIA. En S. Valero, *NEGRITUD. ESTUDIOS AFROLATINOAMERICANOS MEMORIAS DEL IV CONGRESO* (págs. 326-335). Cartagena de Indias: Editorial

Negritud. Universidad de Cartagena. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/333648114_NEGRITUD_ESTUDIOS_AFROLATINOAMERICANOS_MEMORIAS_DEL_IV_CONGRESO_COORDINACION_SILVIA_VALERO

Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y fin de siglo*. Madrid: Arco libros.

Osorio Espinosa, A. M. (2012). *La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor y un concepto de africanidad*. Obtenido de Universidad Tecnológica de Pereira: <http://hdl.handle.net/11059/3065>

Padilla, N. F. (14 de febrero de 2009). *La poética de la memoria*. Obtenido de el espectador.com: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-poetica-de-la-memoria/>

Paso, F. D. (2015). *Palinuro de México*. México: Fondo de cultura económica.

Perneth Montañez, A. (2012). *Libertad o autosacrificio: el conflicto ético en la construcción de los personajes Pedro Claver y Alonso de Sandoval en la novela La ceiba de la memoria*. Obtenido de Repositorio EAFIT: <http://hdl.handle.net/10784/1197>

Pons, M. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI editores.

Price, M. A. (mayo de 2017). Roberto Burgos Cantor: paridor de continuadores. *Hojas Universitarias*(62), 99-101.

Pulgarín Cuadrado, A. (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.

Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y cultura*. Madrid: Iberoamericana.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración*. (Vol. III). México: Siglo XXI.

Rudas, G., & Campo, Ó. D. (mayo-agosto de 2017). Formas de la Memoria (Narrativa Colombiana Contemporánea). *Alea: Estudios Neolatinos*, 19(2), 255-274. doi:<https://doi.org/10.1590/1517-106x/2017192255274>

Sánchez Ángel, R. (mayo de 2017). Una mirada histórica a La Ceiba de la Memoria. *Hojas Universitarias*(62), 81-89. Obtenido de http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/816

Sandoval, A. (1956). *De instauranda Aethiopum salute: El mundo de la esclavitud negra en América*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones.

Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: JOHN BENJAMINS PUBLISHING COMPANY.

- Suárez Villadiego, S. (2019). *La memoria contada: el conflicto interno en la literatura colombiana del siglo XXI (2000-2015)*. Obtenido de Universidad Complutense de Madrid: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56558/1/T41263.pdf>
- Téllez Vargas, A. P. (2016). *La ceiba de la memoria: fecundar el recuerdo*. Obtenido de Universidad Distrital Francisco José de Caldas: <http://hdl.handle.net/11349/6303>
- Zuleta, F. L. (2016). Labor y dolor en La ceiba de la memoria. *Estudios de literatura colombiana*(39), 13-27.
- Zuleta, F. L. (septiembre de 2019). Contrato de hostilidade: aspectos da hospitalidade, de Jacques Derrida, no romance La ceiba de la memoria, de Roberto Burgos Cantor. *Cadernos Literários*, 25(1), 29-40. Obtenido de <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9381/5967>