

Tres lugares en *El patio de los vientos perdidos**

FERNANDO BAENA VEJARANO

Magíster en Creación Literaria, escritor.

1

Buenos días. No puedo comenzar esta charla sobre la novela de Roberto Burgos Cantor sin advertirles que me siento un poco irrespetuoso, un poco culpable al hacerlo. Traducir en conceptos lo que por naturaleza se rehúsa a ser objetivado implica un riesgo siempre desfavorecedor para quien busca interpretar una obra de arte. Si el artista ya se considera a sí mismo un falsador de la vida, cuánto peor no se debería sentir el que se pone a reflexionar sobre una novela. El crítico, al volver su mirada sobre la obra literaria, debería acercarnos a ella en vez de ocultárnosla con complejos modelos semiológicos o con detalles exegéticos innecesarios. No por eso estamos diciendo que deba renunciarse a cierto distanciamiento teórico, pero este, si no quiere perder su verdadera función, debe ser un medio y un motivo para volver la mirada a la obra artística, a contemplarla con ánimo renovado. La crítica oculta al arte; el arte a la vida. Pero como en todo ocultamiento hay simultáneamente algo que se esclarece, no podemos renunciar a la tentación de tergiversar con palabras propias las palabras ajenas. Pasemos pues a cometer este delito. Y disculpen.

Yo he querido hacer una interpretación de tres espacios de la novela, que en

mi opinión simbolizan los aspectos neurálgicos de la misma. Son ellos el patio, la casa de Germania y el tren que pasa por enfrente. Escudriñar el simbolismo posible de cada uno es el propósito de este trabajo. En ocasiones yo mismo tomaré la voz de los personajes para ponerlos a decir cosas a ellos mismos. Citemos entonces el texto donde Burgos nos los presenta y luego comencemos la interpretación:

La casa: es de madera protegida contra el comején y la polilla. Tiene dos plantas, un altillo y mirador. El techo es de zinc. La planta alta rodea un corredor con balcón y en cada lado dos ventanales altos con puertas de celosías.

Está a la orilla de una ciénaga de aguas verdes negras azules terrosas en el invierno de luz sin brillo, gris, de lluvias, o en el verano transparente, solar, húmedo. La ciénaga cubierta de icacos, túneles, manglares y trupillos, donde duermen las garzas y las brujas, se unen al patio.

Está frente a la vía central del ferrocarril. Cuántos trenes pasan, cuántos trenes vienen van en la noche. La construcción queda al nivel de la línea férrea y el polvo de carbón se incrusta en las rendijas de las paredes.

* Leído en la Universidad Central en Bogotá, en 1986, y en la Biblioteca Bartolomé Calvo de Cartagena, en 1987, a nombre de la Fundación Alejo Carpentier.

2

Para empezar, vámonos al patio. Es un patio, o varios que son uno, donde los vientos están perdidos. Y en ese patio, en cada patio, hay alguien que está solo y recordando. No, no es que cada uno de los muchos narradores del texto tenga un monólogo sentado en un patio. Y sí, cada uno está simbólicamente en uno. Hay varios patios reales en la novela y todos simbolizan lo mismo. Recuerdo el patio de la casa de placeres fundada por Germania, con esa estatua del caballero don Lácides Joaquín de Mier y Lamadrid, condenado a muerte por una maldición en las vísceras. Recuerdo el patio de Beny, boxeador sin par derrotado injustamente en la pelea por el título mundial, viejo ahora; la gloria no dura un instante pero sí deja una nostalgia imborrable. Recuerdo el patio donde, los domingos, Miguel Sarmiento guarda abstinencia musical y se dedica a pulir el saxo con limón y ceniza, y a acordarse de cuando quería ser músico de orquesta sinfónica; que va, por qué no, ya la gente es distinta, de pronto aceptan que un negro también puede interpretar a Beethoven, pero no, pon los pies en la tierra, coño; así no vives mal del todo. Tengo mi propio combo, mis músicos, me sollo interpretando las canciones de Satchmo, me llaman a los hoteles, hago giras y ya no solo toco en casa de Germania aunque ahí sí que se siente uno de verdad viviendo.

Un patio, como ustedes saben, está siempre detrás de la casa. Es un sitio al que no entran las visitas, porque ahí van a parar las cosas más íntimas de la familia. Ahí está la ropa colgada, el sostén de la hermana, las muñecas rotas de la hija menor y algún mueble inservible. En la sala, en cambio, ponemos todo lo que pueda dar una buena imagen de nosotros. En la sala hacemos vida social. En el patio nos sentamos solos a pensar un rato, a darnos el lujo de la

tristeza. Y Beny y Michí y Germania y don Lácides, su amante, todos ellos hacen lo mismo. También Roberto Burgos se sienta en su patio, que es su novela, y deja que fluya la nostalgia. Ese lugar de una casa es un símbolo de intimidades.

Tenemos así una primera aproximación al significado del título de la novela. Cada personaje suelta su historia profunda en este lugar. Germania, por ejemplo, dio vueltas y vueltas por el mundo, hasta que al fin vino a parar a la villa. Cuando vio la casa, supo que era la precisa para realizar su sueño de fundar un sitio de la dicha “con niñas diestras en curar la soledad irremediable y en darse sin compromisos todas las noches de la creación”. Experta en barajas y en toda clase de artes adivinatorias, ella, por sus íntimos nexos con la ciénaga, sabía que el amor era el único engaño que merecen los hombres y que, aunque a uno se lo terminen comiendo los gusanos, bien vale la pena pasar el rato en una buena parranda animada por el Michí y su saxo.

El destino es un asunto intricado, y la única manera de sobrenadar el dolor de vivir es haciendo el amor, favoreciendo el amor, pero no como en otros establecimientos, donde todo es negocio, sino con la sacralidad del caso. Y, aunque la vida de uno no termine en paz sino con la nostalgia de patio de haber tenido el amor y haberlo perdido, es un riesgo que se corre. Un riesgo que aceptó Germania cuando vino esa gitana un lunes caluroso y le avisó que se cuidara de un hombre de ademán seguro, libre de miedos, que esperaba la muerte y que se pegaba peor que la misma enfermedad incurable de la que padecía. Y, en efecto, Joaquín de Mier se le pegó. Se le pegó tanto que, poco tiempo después de aparecerse por primera vez en la casa, mandó traer sus cosas y se instaló para siempre en ese alti-

llo desde donde miraba las estrellas con el afán de “por qué ellas allá tan firmes y yo aquí, pudriéndome por dentro, sabiéndome tan efímero; quién se va a acordar de mí cuando me muera. Tal vez Germania, pero luego quién. Y lo mejor es mandar a hacer una estatua de bronce igualita a mí para que todos me recuerden y ponerla en el patio, que apunte hacia la constelación de donde vengo. Orión fatídica Orión”.

En el patio de Germania, pues, quedó don Lácides tratando de perpetuarse, entristeciendo a Germania. Él, el único hombre a quien ella pudo sentir que amaba, y solo él estaba en ese patio tratando de no morir disfrazado de bronce. ¿Qué cosa más íntima podría tener Germania en su patio? El patio es lugar de la ilusión y del fracaso. Ejemplo de ello es que las niñas de la casa, los clientes, toda la gente que don Lácides esperaba recordara su nombre comenzó a poner velitas y a decirles oraciones, y terminó de ser don Lácides Joaquín de Mier, ilustre descendiente de europeos de alcurnia, para convertirse en el santo de la región, el santo de las niñas que alivian a los hombres con “amores de emergencia” —como los llamaba García Márquez—. Y el destino terminó ganando la mano, sacó el as de la manga, Orión puso en su sitio de hormiga a Don Joaquín y nadie se acordó de él después de Germania. Tomado así, el patio de Germania simboliza la soledad humana y sobre todo la incapacidad de cumplir nuestra vocación de ser infinitos, de no morir, vocación de astrónomos ciertamente.

Pero el patio de Germania no es solo eso. Es también un espacio donde se le hace frente al caos tropical. Como se sabe, no le fue fácil a Germania hacerse dueña de la casa, como tampoco es fácil hacer que el hombre halle su propio lugar en el universo. Cuando Germania vio la casa y quiso tenerla, no solo tuvo que luchar contra funcionarios y demoras democráticas

En su propuesta, Burgos Cantor no dirige la pregunta a los sistemas sociales, ni a los religiosos —aunque reitera la idea de algunos personajes como ángeles caídos—, sino a los sujetos y su devenir ser en dichos sistemas.

que aplazaban la expedición de la licencia de funcionamiento, sino que también tuvo que hacerle la guerra a los propios caprichos de la manigua costeña. Este caótico personaje atmosférico, vestido de climas y huracanes y maremotos —representado en los cangrejos que continuamente tenía que espantar el celador Celedonio Ortega, pues vivían invadiendo las habitaciones—, también se disfraza de un sinnúmero de fenómenos naturales como las lluvias, las épocas del año, el olor de los heliotropos y las mafafas de la verja delantera, las voces de las ballenas y mil cosas más que se van representando en una íntima relación con el ánimo y la vida de los pobladores y visitantes de la casa. El impredecible e inescrutable cosmos, desordenado, mortal, superior en fuerzas a todas las aspiraciones humanas, desbordante, telúrico, sísmico, hacedor del destino mortal de don Lácides y de todos los demás, encargado de la fluidez vertiginosa de la vida, misterioso como el océano enfrente del cual queda la casa... Ese cosmos es nada menos que lo que Germania quiere esquivar fundando un sitio para el amor.

Pero la batalla contra el cosmos es permanente. Cuando ya está instalada en la

casa, en uno de esos días en que Germania iba al patio a mirar

los cangrejos, los peces flotando en el aire tibio del comienzo de la tarde, el horizonte de la ciénaga con el cielo espeso de garzas y gaviotas que mandan señales del azar, descubrió a golpe de dados en el corazón que desperdiciaba una parte de la extensión de la tierra del patio.

Aunque esa parte estaba cubierta de agua salada, porque era una ciénaga inhabitable y estancada, Germania organiza una expedición de tonos épico-bíblicos para traer un ferry que ella había visto abandonado en una de las poblaciones cercanas, y ponerlo en ese sitio. Tiempo después ya la vemos adornando con guirnaldas y farolas el viejo ferri, para darle la sorpresa a los clientes de que acababan de poner un bailadero en el patio ahí, donde nadie habría sospechado que pudiera hacerse la parranda; emplean la ciénaga recién conquistada como espacio de los hombres, recién arrebatada al universo.

Vemos en estos pasajes al patio de Germania como un campos batalla donde la fiesta, el jolgorio y el amor se ven enfrentados al cosmos, la ciénaga, la sal y la fetidez. La vida, en el patio de Germania, se enfrenta a lo muerto, y, acaso, sale ganando a veces; como nos lo indica el exaltado relato de la inauguración del ferri.

Pero el cosmos, enemigo brutal y, sin embargo, compañero inseparable de la vida, siempre termina siendo más fuerte que uno. El destino, ese término con el cual designamos la superioridad del universo, esa realidad que Germania busca descifrar con sus artes de naipes y que resulta demasiado compleja a fin de cuentas, guía sin remedio todos los acontecimientos. Germania, por ejemplo, le debe su soledad de toda la vida a una epidemia de tifo que arrasó con sus padres y a un huracán que encarnado en maremoto se llevó hasta las tumbas mismas del cementerio. Ella huyó como pudo. Al ya no sentirse ligada a

nada, anduvo por todos lados buscando algo digno a lo cual dedicarse; administró un hotel en Marbella, donde conoció a Olimpia de la Trinidad, la que sería la cocinera de la casa; se montó en trenes a recorrer pueblecitos de nadie; remontó ríos repletos de cocodrilos; puso con un inglés un negocio de avioncitos de cortezas de árbol, tan perfectos que se quedaban clavados para siempre en el aire, y, por fin, pasó por la casa y decidió combatir su propia orfandad y la de todos los hombres ansiosos de mujer, montando un templo de la diversión. Miguel Sarmiento, el saxofonista, también es por su parte huérfano por culpa del cosmos. Su padre, pescador de oficio, muere en el océano tragado por los tiburones, el día preciso en que su madre no se lo encomendó a la santa madrecita María Bernarda.

Pero la persona contra la que se encarniza más el cosmos es don Lácides Joaquín de Mier y Lamadrid. Que la novela termine con su muerte ya nos sugiere el énfasis que pone Roberto Burgos en la supremacía de lo caótico cosmológico sobre lo infinitesimal humano, pues don Lácides es presentado como un simple juguete de la constelación de Orión, su signo regente, a quien le debe la vida y a quien simplemente se la devuelve —y a quien le dedica la estatua del patio—. Inclusive podríamos decir que el personaje más importante es la misma cualidad azarosa del trópico caribeño, presente a todas horas, en cada párrafo, en cada frase pronunciada por Beni, por Germania. El léxico de Roberto Burgos, cuando se trata de nombres de flores, de hechos naturales, nos revela esa omnipresencia de lo numínico universal y ese paradójico sentimiento de atracción-repulsión que está esparcido por toda la obra en la relación de los personajes con su entorno natural. No resulta forzoso pensar que el lenguaje, la trama, el léxico, el barroquismo de la novela sea un reflejo mimético del orden azaroso de cosas presente en el contexto ambien-

tal. De hecho es un estilo que parece haber trascendido la visión barroca carpenteriana de lo caribeño, para postular una perspectiva telúrica donde son más importantes los datos atmosféricos generales que los paisajes arquitectónicos y las indicaciones sustantivadas típicas del autor cubano. Importa más el ánimo de los personajes cuando hace calor, o es época de lluvias, o está picado el mar, que la cantidad de especies silvestres o la excentricidad de formas vegetales y culturales del mundo tropical. Asimismo, el lenguaje de Burgos no raya en la descriptiva interminable y, gracias a ello, no oculta esa sensación esencialmente tropical que se disfruta durante toda la lectura. El estilo suyo nos provoca el presagio de que el fenómeno americano, en vez de quedar definido por la categoría de “barroco” —término europeizante—, por las palabras azar, albur, contingencia, desorden, jodienda.

Así, asumiendo el riesgo de la innovación semántica y del desorden verbal, es como Burgos ordena —o más bien desordena—, palabras y frases, sin incurrir por ello en los esnobismos que son tan comunes en los *seguidorzuelos* de Joyce. Su estilo puede considerarse entonces como un fiel reflejo de su visión del Caribe anticósmico. Los griegos pudieron llamar ordenado al universo y por eso lo bautizaron *cosmos*. Burgos presiente que no puede hacerse lo mismo en el Caribe. Tiene un estilo limpio pero caótico, en el que da gusto sumergirse y del que sale uno refrescado como de un baño de mar, a la vez que removido y atropellado por las olas macizas de los balnearios de la villa.

Pero dejemos por ahora este asunto más bien académico de la analogía estructural entre la visión del cosmos y el estilo literario, y pasemos a equilibrar la afirmación de que el universo es en la novela el enemigo de la felicidad. Ciertamente es así, pero también es verdad que además hay presente una perspectiva paradisiaca de lo tropical.

Es algo que pueden ustedes comprobar en un capítulo hasta cierto punto tangencial en la obra, pero no por eso poco importante para interpretarla, donde un narrador cuya historia es bastante similar a la biografía de Burgos, nos da cuenta del valor que para él tiene la villa, de la costa y su paisaje, incluida la casa de Germania. Ese valor es puesto de relieve de cara a la *infravida* que el narrador lleva en una ciudad del interior, adonde lo mandan los de su familia a estudiar derecho. La villa es vista allí como el espacio donde se da el amor y todo lo primigenio, mientras que la ciudad del interior es presentada como lo frío, lo gélido, lo gastado por la monotonía y el desamparo urbanos. El cosmos caribeño es considerado entonces como la verdadera habitación de lo humano, como algo primordial donde la vida es posible. El estudiante de derecho recuerda aquí con nostalgia atronadora el pasado vivido con una mujer ya perdida, mujer íntimamente identificada a las tormentas del mar, a los cangrejos, a las murallas de la villa, a los tejados de barro con flores de hongos, a la humedad salina, a las luz lánguida de los pájaros de mar y, en suma, a todo lo que constituye ese anticosmos anhelado, perdido, inocente. El paraíso perdido es entonces identificado con el amor por una mujer, amor por la villa —la villa es una mujer—, amor arrebatado por el paso del tiempo, perdido, recuperado muy a medias por las palabras con que se le evoca; amor que es lujuria, delirio, contra versión, desorden, cosmos mismo donde “busco separando tus muslos mojados tu estrella profunda tu piel sin sol tu lengua despalabrada el único sendero tuyo en que me pierdo ahora que apenas está el cangrejo ciego que devora el tiempo *remember*”. Cosmos donde

caminábamos mientras que el pájaro de plumas lechosas del amanecer devoraba las brumas del mar que se movía en las olas pequeñas que llegaban deshechas a la playa y te besaba remembre manera de traerte y

estar en el inicio del deseo el ave triste que se muere para vivir y quedamos sin aire en el tiempo congelado tu lengua remueve la saliva amarga de la noche.

Claro está, este aspecto positivo del cosmos no es por eso menos aterrador que su contraparte negativa, ya que mientras la segunda le trae al hombre la soledad y la muerte, la primera entrega el amor y la felicidad, pero en tan contados instantes que parece que sus intenciones fueran más bien las de sumirnos, a nosotros los lectores y al estudiante de derecho, a Beny el boxeador y a Rosina, su novia en una nostalgia irreparable. El aspecto positivo del cosmos, es decir, su dimensión erótica, siempre resulta minimizada por las influencias anquilosantes. El tiempo termina ganándole la batalla al amor. El desgaste de los personajes se impone sobre sus anhelos de eternidad. Beny termina olvidado por sus hinchas e incluso repudiado por no llevarse el título mundial. La estatua de don Lácides resulta convirtiéndose en fetiche religioso. Michi nunca toca en una orquesta sinfónica. Y el cosmos en cuanto temporal tiene la culpa.

3

Las fuerzas humanas para luchar contra el destino están puestas en ejecución a toda hora. ¿Cómo se efectúa ese enfrentamiento? Con la parranda. ¿Dónde? En casa de Germania. La casa es el espacio donde los personajes se aíslan de las influencias cósmicas y, en la medida de lo posible, crean la realidad que les viene en gana. La casa es un símbolo de seguridad y libertad, donde Germania decide inventarse el amor y darle realidad a “esa mentira que es la felicidad”. El primer capítulo largo de la novela, núcleo, según creo, de toda la obra, no comienza por casualidad con la siguiente caracterización de la casa: “Es de madera protegida contra el comején y la polilla”.

El comején y la polilla, símbolos aquí de las amenazas cósmicas, no pueden hacer nada contra la casa. La casa es el arma con la cual Germania se enfrenta a su pasado repleto de tormentas, soledades y pestes. La casa es también el *topos* donde se dan cita todos los personajes, en un acto de solidaridad imposible en otro sitio. Allí va a parar todo el mundo. Es un sitio de redención, de donde todos salen revalorizados, pletóricos, ebrios. Allá van los burócratas de la villa, los marineros recién llegados, los estudiantes tímidos en su primera vez, los comerciantes, los que van de paso, los parranderos.

Pero además de ser el espacio donde habitan las fuerzas eróticas del anticosmos y de ser el caldo de cultivo celo cultural, en oposición a lo negativo del universo que está representado por la ciénaga, la casa es el lugar de lo intemporal. En ella todos pierden la noción de tiempo: pueden pasar días enteros sin que lo salientes salgan de sus habitaciones. En este sentido es un lugar sacralizado. Germania se opone con rabia a la idea de que su fundación se convierta en un negocio, y pasa noches en vela pensando cómo hacer para que las niñas no atiendan a más deán hombre en una noche, “pues eso alteraba el curso de la ilusión del amor, dañaba su tiempo sin reloj, que es la clave para diferenciar un coito feliz de una plácida cagada”.

Los rasgos de intemporalidad de la casa son especialmente visibles en el personaje en quien se encarnan: en Celedonio Ortega, el portero. Es este un personaje que no tiene historia. Está en la casa desde antes de la llegada de Germania y casi nunca se dice algo de él, de su pasado, de sus ilusiones. Es un ser inmutable, firme, macizo como las paredes que cuida y, que yo recuerde, casi nunca sale de la casa. No lo hizo por ejemplo el día de la procesión en el entierro de don Lácides. Él es un símbolo de lo compacta que es la casa. Tan duro es que ni siquiera lo ablandan las niñas de Germania,

pues ni por un momento, según él, le darían ganas de pasar la noche con una de ellas. La casa tampoco sufre modificaciones graves. El único elemento extraño que entra en ella es don Lácides, pues este es la personificación de lo temporal, de lo mortal. Pero del proceso de invasión del destino al interior de la casa hablaremos luego.

Por ahora detengámonos un poco más en la casa. Podrían distinguirse dos aspectos en ella, ya no en cuanto a su relación opositora con el cosmos, sino refiriéndonos a su aspecto interior: a la vida de sus habitantes. El primero es la parranda, que está asociada a la vida social, a la sala, a la música de Miguel Sarmiento, a las épocas de gloria de Beny el boxeador. El segundo aspecto es el desamparo, que nos remite a la vida de las mujeres que la habitan, en especial a Rosina, la enamorada de Beny, y a Germania. Ambas representan la situación de las demás y hasta quizás puedan verse como prototipos de la mujer latinoamericana. Todas han sido traídas a sus pueblos y han sido implantadas en la casa, en donde, pese a que no se sienten incómodas, tampoco dejan de ser unas extrañas. Aunque la casa sea un fortín para los machos que vienen a parrandear todas las noches, para ellas es apenas una falsa morada más, en la cual continúan indefensas. Cuando están en grupo se portan vivarachas, divertidas, bullangueras, sin darse cuenta de nada —por ejemplo en el viaje que les organiza don Lácides—, pero una vez se aquietan y se separan el desamparo empieza a hacerles morderse las uñas. El drama consiste en que aunque hacen todo lo que los machos les piden, terminan unas dándole todo sin recibir nada —como en el caso de Rosina— y otras, dando nada sin recibir nada, asumiendo una frigidez total que las consume. Los machos las encariñan y contemplan hasta que les abren las piernas, y luego se duermen o se despiden con una palmadita de nalgas, diciendo “que te conserves mamacita”, pero

nada más. Son ellas el blanco de las conquistas con que los machos reafirman su personalidad. Beny, por ejemplo, cuando llegaba de vencer en el *ring*, llegaba “arrastrando el cortejo de bulla, adulator o cariñoso, que le levantaba la mano, le palmoteaba la espalda, brindaba a su salud y futuro los tragos que él pagaba. Dejaba un campo en la mesa a su lado y pedía a Rosina que se sentara. Ella se sentaba callada y nadie le disputaba que le sirviera a él los tragos”.

Rosina es en este y en muchos pasajes el mero instrumento para abultar su orgullo de macho, boxeador invencible. Tanto así que después de perder el título mundial, e inclusive cuando tiene algunos triunfos en el exterior, Beny ya no vuelve a la casa y abandona a Rosina como abandonó los guantes: humillado. Compárese tal actitud con la de Rosina, mujer servil, ingenua, pasiva, en el siguiente texto:

Ella no traslucía que lo estaba esperando en sus entradas sorpresivas y sin embargo permanecía para que él estuviese, poseída de una dulzura que iba más vieja que sus años escasos y que no se gastaba con una virtuosa perfección de mujer sabida y conforme.

El desamparo de las mujeres de la casa, pues, resulta proporcional al machismo de los hombres que las gozan, pero ellas no se rebelan contra la situación, sino que la asumen como una figura más del destino. Encuentran un pequeño foco de escape en la camaradería, y esperan que pase la vida como quien se burla, descreídas, desgonzadas, aguardando a que llegue el lunes y Germania les dé el día de descanso para poder salir a bañarse al mar o quedarse en el patio a jugar lotería, “tú tienes el osito, yo el ganso”, a ver cuál de las dos llena primero el cartón, la que pierda paga la entrada a cine. Y, a propósito, “Rosina, no te enamores; los hombres como Beny solo viven para sí mismos, yo que te lo digo”.

Roberto Burgos es hasta cierto punto consciente de ese estado de cosas, pero su interés está puesto en la función erótico-or-giástica de la casa, por lo cual no denuncia explícitamente el problema. Además, para su inconsciente literario es más culpable del desamparo femenino el cosmos que el machismo latino —al fin y al cabo, la obra de arte no tiene por qué servir para alguna denuncia panfletaria de estudios de género—. Esto es algo que nos confirma la historia de Germania. Lácides Joaquín, su amante, no es de ninguna manera un latino por sus ancestros europeos y, sin embargo, Germania no tiene con él unión integral. La razón es que la soledad es un destino intrastocable de los hombres y el amor, una ilusión que solo puede asumirse sinceramente si se acepta que el acompañamiento es el grado supremo al que se puede llegar. Pero uniones de cabo a rabo no puede haber y, si las hubiera, no serían amor. Germania, pues, está tan desolada como las demás mujeres, aunque Lácides se haya ido a vivir a la casa y se le haya entregado incondicionalmente. Está desamparada desde niña, y lo está aun antes de la muerte cercana de Lácides, quien se va poniendo cada vez más flaco porque no resiste los alimentos. Lácides y su desahucio representan la intromisión en la casa de las fuerzas oscuras de la ciénaga y el debilitamiento consiguiente de la intemporalidad de sus habitaciones. Ese peligro ya estaba latente y se veía venir desde el principio, como nos lo muestra la constante lucha de Celedonio Ortega por sacar los cangrejos que se venían del mar a invadirlo todo. Germania, habiendo fundado la casa para vencer esas fuerzas, es parcialmente vencida con la aparición de Lácides, pero sobre todo con su muerte. Antes de esta última, la vida de Germania en la casa era un puro presente de ininterrumpidos jolgorios, donde la nostalgia no tenía cabida y todo era una misma eternidad. Pero al comenzar

La razón es que la soledad es un destino intrastocable de los hombres y el amor, una ilusión que solo puede asumirse sinceramente si se acepta que el acompañamiento es el grado supremo al que se puede llegar.

a enflaquecerse don Lácides —ya muerto— Germania ya no puede sino recordar sus paseos con él por la playa, sus idas a comer al restaurante de la villa e inclusive los viajes de ella por el Caribe, los barcos en que navegó, la Marbella donde vivió. Con Lácides, la casa la ha ido conquistando el tiempo. La casa se llena de recuerdos de él. Él propaga la muerte. Un olor extraño, mortal, cósmico; impregna la casa cuando él se pasa a vivir con Germania. Veamos este párrafo:

El olor entró y flotó en las cortinas de las paredes y los globos que levantó la humedad en la argamasa en la luz en las capas de aire tibio de los techos en el aroma nocturno y vegetal de la terraza junto al jardín y fue imposible saber si el noble caballero estaba o no en casa pues el olor se confundió con su presencia y resistió a los sahumeros de incienso y sándalo que encendieron en los salones.

Al hacerse uno consciente de esta invasión, ya va sospechando que la casa no es tan acósmica como pretendimos que era. La realidad es más compleja. Si bien se da cierto tipo de triunfo del hombre sobre el universo cuando se efectúa cada fiesta, ni el triunfo es final ni en su consecución está excluida la utilización de las mismas armas usadas por el enemigo,

que es el tiempo. Ciertamente en la rumba se da un enfrentamiento contra la muerte, pero este se efectúa, paradójicamente, como una toma de conciencia radical de la finitud de la vida. La burla de la muerte, el sarcasmo, el chiste, el vestirse de esqueleto y bailar un son con todas las ganas son maneras típicas de afirmarse en la vida sacándole la lengua a la muerte. Pero hacerle pistola al ataúd y reírse de los muertos no libera al celebrante de morir, sino que apenas le enseña a enfrentarse con valor al cosmos. Es este un sentido posible de los carnavales de Barranquilla, presente también en la novela de Burgos.

La celebración orgiástica, cuando llega a su culmen, identifica la muerte con la vida. Y la casa de Germania en su dimensión social es testigo presencial de ello. En la fiesta, en el carnaval, el participante toma distancia de las cosas haciendo burla de ellas. Por ejemplo, se disfraza de distintos personajes y de ese enmascaramiento de sí mismo y de los demás resulta un divertido cuadro donde se confunden las identidades, donde el ámbito de lo cotidiano se ha esfumado y donde la sociedad se está burlando de sí misma, en la representación misma de una ilusión o espejismo que no hay que tomar en serio pues resulta pareciendo pura contingencia. ¿Contingencia respecto a qué? ¿Cuál es esa cosa indudable y absoluta junto a la cual la vida aparece como pura contingencia? Pues la muerte. Nadie se escapa del final inevitable, como bien sabe don Lácides. Las fiestas en casa de Germania son pues, en últimas, un recordatorio de la muerte y del sinsentido sobre el cual todo flota. Y es ese el simbolismo que puede desprenderse del hecho de que en una de las temporadas de máximo esplendor de la casa, durante la época de carnavales —época orgiástica por excelencia— llegue la figura de Lácides Joaquín de Mier, personaje gris, a instalarse en medio de la casa de Germania. Tampoco es por coincidencia que, durante la fiesta de disfraces

organizada por Germania en un paréntesis de septiembre durante el cual no hubo lluvias, se haya ahorcado, en el arco ceta puerta de entrada de la casa, uno de los invitados disfrazado de pirata. La última noche de los festejos el ahorcado

le regaló a Idalides un alfilerero púrpura en forma de corazón y una colección de monedas de países extranjeros y ella no comprendió lo que dijo de lo poco que dijo: este es el único sitio del mundo donde uno cree que las putas lo aman. Ella lo podía repetir porque se lo guardó volviéndolo a decir despacio para no olvidarlo y preguntarle más tarde a Michi o a Celedonio qué carajos le quisieron decir con eso.

La exaltación del participante de la fiesta llega a su culmen con el acto del suicidio. Así lo comprueba la comprensión que del hecho tiene Germania:

Germania les dijo que no fueran tan pendejos, que se iban a quedar mirando lejos de buscar el motivo, que desde ella lo miró eso no tenía cara de tragedia, sino que se murió de felicidad de puro amor y mandó a las niñas que se vistieran de negrito para ir al entierro.

4

Hemos visto hasta aquí el simbolismo de dos espacios importantes en la novela. También hemos distinguido dos aspectos en cada uno. El patio, dijimos, es, de un lado, símbolo de lo íntimo y de lo personal; del otro, el *topos* donde las fuerzas negativas del cosmos se encarnan bajo el signo de lo mortal, teniendo el hombre que enfrentarseles como se les enfrentó Germania en la ciénaga poniendo un ferri para bailar. El segundo espacio, la casa, por una parte es la instancia donde las esperanzas humanas luchan con el cosmos bajo el signo de la orgía y del eros; por otra parte, el sitio en el cual la situación de la mujer se patentiza

bajo el signo del destierro y el desamparo comunes a las mujeres.

Ahora exploremos un tercer espacio, en el cual, creo yo, tanto el patio como la casa logran su sentido simbólico último y sintético. Se trata, como ustedes saben, del tren y de la vía del tren. Me parece que la imagen del tren nos remite a la auténtica médula de la novela de Burgos, la más difícil de estudiar. El más profundo sentimiento experimentado por un lector atento es el de haber pasado por la novela de Burgos demasiado rápido, sin poder haberla asido en su secreto final. El lector es como el pasajero del tren, que pasa por enfrente de la casa de Germania y mira el patio: algo terrible lo hace enamorarse de la casa, pero cuando voltea a averiguar qué, ya el tren ha pasado y la casa se ha perdido entre las palmeras y los manglares de la ciénaga. Y solo queda una angustiada nostalgia.

Ya desde el epígrafe del libro, Burgos nos está advirtiendo lo que luego nos sugerirá con la imagen del tren. Dice así el epígrafe: “Las palabras buscan atrapar la memoria que huye, mientras parece el recuerdo y se inventa otra vez”.

Destaquemos conceptualmente tres elementos connotados en esta frase: primero, Burgos nos está explicando a qué se debe su novela: la obra es un intento, ya de antemano inútil, por reconstruir mediante palabras una vivencia. El lenguaje, la palabra, son concebidos como instrumentos y entidades depositarias de la vida, donde esta, de manera insatisfactoria, se deja conocer. Segundo, hay una percepción de una realidad fugaz que huye sin dejarse atrapar por la palabra. Tercero, hay un proceso de deterioro de la intensidad vital experimentada, cuando esta se fragua en memoria y cuando la memoria, a su vez, se fragua en palabra, pues si la palabra tergiversa el recuerdo no es menos cierto que el recuerdo tergiversa lo vivido. Al movimiento del espíritu con

el que nos esforzamos por impedir ese progresivo ocultamiento del pasado vivido le llamamos nostalgia. Esta nos mueve a describir con palabras lo innumerable que es la vida. El temor a la muerte nos mueve a recordar. Vida, palabra y recuerdo son pues tres elementos inseparables a los que la novela de Burgos le debe su existencia. Todo sucede fugazmente. Todo pasa como desde nuestro puesto en el tren. Da vértigo.

El tren nos sirve de eje referencial para observar los sucesos de la casa. Pero también desde la casa se observa pasar el tren, cargado de disfraces y máscaras y gente de carnaval. Dice Burgos:

El tren de las 7 atravesó el reino del silencio, el resuello del animal abandonado, con el vagón de tercera repleto. Hacían el viaje de regreso los guitarreros y acordeoneros de las haciendas y pueblos del río, las farolas y cantadoras, los viejitos bailarines de merengues, los cumbiamberos apiñados y dormidos. Germania de la Concepción Cochero lo oyó pasar: resoplidos prolongados y un traqueteo, trac-trac-trac que lo anunciaba se hacía altísimo frente a la casa y se perdía después que ya no era visible el vaivén del furgón de la cola.

Este desfile de gente, por cierto, es el mismo desfile vertiginoso de hombres del que son espectadores las niñas de la casa y es también el desfile de los recuerdos de Beny, cada pelea ganada, cada *round*, cada querer dedicárselo a su mamacita Santos. O el de los recuerdos de Rosina, cuando iba con Beny a pasear por las murallas pisando levemente para no resbalar en la sangre de los esclavos con que engomaron las piedras, cuando él le regaló a ella esas fotos enmarcadas en un corazón y dedicatorias como “nunca te olvidaré”, “mi corazón está sollado por ti”, cuando iban a cine de gancho. O el de los recuerdos de Germania, de su vida con Lácides. Pero donde creo que la nostalgia y la percepción de la fugacidad llegan a su punto culmen es en el apartado

Al movimiento del espíritu con el que nos esforzamos por impedir ese progresivo ocultamiento del pasado vivido le llamamos nostalgia. Esta nos mueve a describir con palabras lo innumerable que es la vida. El temor a la muerte nos mueve a recordar.

donde un estudiante de derecho recuerda su vida con una enamorada, allá, en la villa. No quiero decir por qué sino hasta después de que ustedes hayan oído algunos fragmentos:

Y me pregunto cómo nombrarte ahora en que el ahora es un bastón de la misma madera que el hoy o la otra vez o érase una y el riesgo de que el lenguaje se sacralice abracadabra que no cura existe sí lo conocí sí lo tuvimos y servía para llamarnos y me voy cuantas veces me fui para cercarme y no resultó claro salto al vacío con malla protectora y el silencio debo gastar la posibilidades las imágenes con las que inventamos las sombras que reflejaba de las manos la lámpara en ese cuarto de hotel barato al que insistimos en ir y alojarnos limpiando el olor fuerte de la piel volteada por el aroma a jabón ordinario y escribíamos en la pared del baño con el lápiz de pintar tus cejas indicaciones para amarse sin cansancio y allí enjabonándote la espalda abrazándote porque resucitaba el animal en los globos de la espuma diciéndome que no me mojara el pelo sentí *remember* son remedio que te largarías temerosa de esta villa extraviada anua invención que terminaste por no aceptar y no me lo dijiste manera innecesaria y rotunda en que exigimos por necios *remember* que se le dé nombre a lo

evidente perol a debilitabas y regresaba a la villa rondando los parques de grama pisoteada y seca y me sentaba a esperarte en la ilusión de ver con cual traje vendrías el de la falda larga que al sentarte podías meter entre las piernas y no se arrugaba y la pañoleta amarrada en la cabeza que parecías una gitana una india de las polvaredas hirvientes de la alta guajira.

Este pseudoperonaje de la novela, más narrador que personaje, nos da cuenta de la incapacidad de recobrar lo vivido, cuando, unas páginas luego, expresa su sentimiento al volver a la villa, ya con el cartón de abogado pero definitivamente sin lo mejor, sin ella, quien ya se ha ido muy lejos. Veamos:

Y en la niebla brillante de la mañana miré las aguas transparentes la tierra amarilla en los peladeros las matas de estropajo que se distinguían a medida que el avión bajaba y abrieron la puerta la luz gruesa me apretó los ojos y un mundo de aire cálido que olía al óxido de los buques podridos me abrazó se coló por la nariz cayó a los pulmones y lo único que quise fue verte y decirte que no nos apartáramos más que no tenía caso que no aplazáramos lo que no soporta aplazamiento y te vinieras conmigo o me fuera contigo y salí a encontrarte y estuve en cada sitio donde se me ocurrió me podrían dar noticias tuyas o me habrías dejado una seña el bar del boxeador retirado el patio de los tamarindos del Beny el parque a la orilla de la laguna en las calles que acababan en la muralla enfrente de la mar y en ese extremo nos gustaban por solas y los faroles del alumbrado rotos para besarse tocarse y abrirse paso en la bragueta y los pollerines debajo de la falda y amarse de pies apoyada tu espalda contra los muros antiguos cubiertos de cal desteñida por la humedad abombada amarse con la locura que pasa durante el primer cuarto de siglo de la edad...

En los anteriores pasajes, que hemos tenido que cortar aunque el capítulo no presente ni una interrupción, ni un punto o coma, nos encontramos de cara con ese sentimiento rector de la novela de Burgos: el de la nos-

talga. Claro está, en este punto es donde mi conferencia se encuentra más incapaz de darles a ustedes los matices de dicho núcleo estético, pues solamente la lectura de la obra es capaz de hacerlo. De lo contrario nadie queda con ese nudo en la garganta que es el signo inequívoco del autor sobre el lector. En todo caso es indudable que la sintaxis, la rebeldía ortográfica y otros elementos usados están claramente relacionados con la percepción de lo fugaz-temporal presente en el texto. No poner un punto en todo ese capítulo significa despreciar la diferenciación dedicas, la capacidad analítica y, en suma, la lectura intelectual de algo tan poco racional como la vida. En cambio, asociar en desorden los recuerdos, poner más palabras que las prescritas, cubrir con tomates las ceremoniosas efigies de Caro y Cuervo son símbolos estilísticos de una clara intención de reflejar que la vida es un todo indescifrable, inobjetivable, asistemático, absurdo y fascinante al mismo tiempo. El tiempo, no el del reloj, sino el que llevamos dentro es indetenible. Así quiere ser también el lenguaje de la novela.

5

Pero no podemos llegar más lejos en esta investigación de la fugacidad de la vida. Es posible apuntar, sin embargo, que hay dos tipos de nostalgia: la implícita, que es la que presentimos proviene directamente del autor por medio de su narrador en la novela (y que aparece más o menos manifiesto en el pasaje del estudiante de derecho); y la

Recordemos que la experiencia directa de la obra de arte siempre será lo primordial y que las mediaciones de la crítica literaria pueden volverse a veces pesados estorbos.

otra, más evidente, que es la de los personajes mismos. En todo caso, tanto el símbolo del patio como el de la casa hallan su sustancia en el símbolo del tren; porque soledad, tristeza, caos tropical y añoranza son rostros del tiempo.

Les agradezco su atención y nuevamente les pido disculpas por haber cometido este trabajo de taxidermia contra la novela de Roberto Burgos. Espero que mi interpretación, en vez de anquilosar la obra, les dé a ustedes pie para una lectura o una relectura enriquecedoras. Recordemos que la experiencia directa de la obra de arte siempre será lo primordial y que las mediaciones de la crítica literaria pueden volverse a veces pesados estorbos. ■■

Referencia

Burgos, R. (1984). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Seix Barral.