

El patio de los vientos perdidos de Roberto Burgos
Cantor: aspectos de la novela del encanto de la
interioridad

Frank Alexander Orduz Rodríguez

<https://orcid.org/0000-0001-8959-8325>

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Grupo de Investigación Senderos del Lenguaje

frank.orduz.r@gmail.com

“De pronto un pensamiento le dio alegría: pensó que la vaina que caía del cielo y cuajaba encima del patio y la ciénaga y los mangles y lo icacos era aquello que Lácides Joaquín De Mier y Lamadrid deseó que ella conociera”.

El patio de los vientos perdidos. Roberto Burgos Cantor (1984: 274)

RESUMEN

Este artículo estudia *El patio de los vientos perdidos* (1984), primera novela del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor. Desde de los parámetros de *La novela del encanto de la interioridad*, categoría planteada por Hélène Pouliquen (2018), se muestra cómo los instantes de plenitud se oponen a un escepticismo radical. Así, se examina cómo en la novela operan paradigmas que organizan una ética de la interioridad, en donde los personajes experimentan instantes de plenitud a pesar de sus difíciles realidades.

Palabras clave: *El patio de los vientos perdidos*, Roberto Burgos Cantor, novela del encanto de la interioridad



El Patio de los Vientos Perdidos by Roberto Burgos Cantor: Aspects of the Novel of the Enchantment Of Interiority

ABSTRACT

This article studies *El patio de los vientos perdidos* (1984), the first novel by Colombian writer Roberto Burgos Cantor. From the parameters of *The novel of the enchantment of interiority*, a category proposed by Hélène Pouliquen (2018), it shows how the moments of plenitude oppose radical skepticism. Thus, it examines how paradigms that organize an ethic of interiority operate in the novel, where the characters experience moments of fullness despite their difficult realities.

Keywords: *El patio de los vientos perdidos*, Roberto Burgos Cantor, *The novel of the enchantment of interiority*

1. INTRODUCCIÓN

El patio de los vientos perdidos es la primera novela del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor. En ella, a través de un entramado de voces, se despliega la revaloración que hacen diversos personajes sobre los acontecimientos más significativos de sus vidas, a la vez que crean vínculos muy estrechos que les permiten compartir momentos de alegría y sobrellevar sus frustraciones. La trama de la novela se desarrolla desde la casa de Germania de la Concepción Cochero, un lugar que, más que un burdel, se convierte en el fortín para que un boxeador sin gloria, un músico desdichado, una prostituta desengañada, un aristócrata caribeño venido a menos y la madama de la casa construyan estrechos lazos en medio de la frustración, el desamor y la memoria, a la par que conjuran gestos de auténtica amistad, amor y resiliencia.

Aunque en *El patio de los vientos perdidos* puede identificarse explícitamente un sentimiento de frustración y desencanto, su contracara aparece en las fisuras de la resistencia de cada uno de los personajes, ya sea porque tienen una disposición para aprender de sus vivencias o porque al mismo tiempo desean conciliar con su

realidad. En este sentido, el siguiente escrito busca analizar en la primera novela del cartagenero una ética de la vida interior, opuesta al *maremágnum* de la desilusión, tan característico en la narrativa de Roberto Burgos Cantor, y que se concreta a través de las herramientas narrativas que ya la crítica a la obra del cartagenero ha identificado: lo barroco, lo polifónico y el uso de un lenguaje pletórico.

2. FRAGMENTOS DE LA INTERIORIDAD EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BURGOS CANTOR: UN CAMINO TRAZADO POR LA CRÍTICA

Los estudios sobre la obra narrativa de Burgos Cantor permiten identificar una línea sobresaliente dentro de su sistema estético¹ general, más marcada y preponderante en el primer ciclo novelístico del autor cartagenero y luego explorada intensamente en *La ceiba de la memoria* (2007). Al considerar toda obra literaria como un gran sistema que encierra otros sistemas (socioculturales, filosóficos, científicos, axiológicos, el repertorio temático, las técnicas narrativas, etc.), Burgos Cantor hilvana en sus cuentos y novelas un universo de gran hondura, en donde la cultura caribeña y los cambios sociales, políticos y espaciales, tomados de una realidad histórica, se ven afrontados por un tipo de sujeto meditabundo volcado hacia su interior, hacia las formas perdidas con las que convivía o con las que está en proceso de pérdida. Tal apuesta de tonos ensoñados, de un mundo salvado y refundado por la memoria, la poesía y la nostalgia de lo pasado —o lo frustrado—, pone a la narrativa del cartagenero en diálogo con las propuestas de escritores que quisieron instaurar un imaginario estético sobre sus lugares de origen, con similitudes considerables tanto respecto a intencionalidades como a algunas

¹ Me refiero a la concepción bajtiniana de sistema como la amalgama de la forma compositiva y la forma arquitectónica, donde la primera es entendida como la disposición del material verbal, de la palabra, la “forma puramente compositiva de organización de las masas verbales” (1989: 25) (los diálogos, la división de la obra, la estructura del cronotopo, entre otros aspectos) y la forma arquitectónica es el ordenamiento de los valores del mundo y su evaluación misma, es decir, la fuerza axiológica que determina y está inmersa en la forma compositiva (1999: 123).

presencias de referentes sociales. A la memoria se precipitan algunas instituciones literarias con las que se puede hacer un acercamiento, ya sea por coincidencias temáticas, estilísticas o paródicas; son escritores de gran peso literario: Carpentier, Rulfo, Onetti o García Márquez.

El viraje de tonos más íntimos y que ahondaran mayormente en la aventura interior del sujeto es, en los cuentos y novelas de Roberto Burgos Cantor, un asunto intrigante dentro de la narrativa colombiana por la intensidad con la que busca el espacio de la pérdida, el deseo, lo inconexo, lo episódico y lo onírico, entre muchos más atributos. Por tratarse de aspectos que remiten a una literatura de corte posmoderno, la producción literaria del cartagenero, que arranca en la década de 1980, se muestra afianzada en los terrenos de la fractalidad y, por ende, en la dificultad para determinar fronteras o dibujar figuras definitivas de lo humano. Aunque excepcional por el trato del lenguaje y de la capacidad investigativa del autor, la narrativa de Burgos Cantor ya contaba con altas precursoras desde los años sesenta —si no antes, pero más cristalizada en esta década—; algunas producciones con un desarrollo formidable de los esquemas paradigmáticos de la posmodernidad literaria fueron *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio; *Mateo, el flautista* (1968), de Alberto Duque López; *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez; *Los amores de Afrodita: cuatro cuentos y una novela breve* (1983), de Fanny Buitrago; y *Los girasoles en invierno* (1970) y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), novelas de Albalucía Ángel. Esta última autora es, quizá, la que más haya osado incursionar en técnicas y dinámicas de los esquemas de la posmodernidad literaria. No obstante, la singularidad de Burgos Cantor es notable:

Por ello los escritores de fin de siglo en Colombia recurrieron al tema de la ciudad y de los lugares públicos para que los hechos narrativos se llevaran a cabo. Podemos decir que Burgos en este punto se acerca y a la vez se aleja de sus contemporáneos; se acerca ya que en sus narraciones la ciudad y lo público si se expone, la técnica y la forma en que lo expresa es lo que los diferencia de sus

contemporáneos, ya que se encarga de mostrar el deterioro de la ciudad desde sus lugares íntimos, y la situación del sujeto que se halla inmerso en esa modernidad inconclusa, desde los lugares más íntimos que una persona puede ocupar; su habitación, su casa, el patio de su casa y el lugar más íntimo que cualquier ser humano puede poseer, su memoria (Caro 2013: 96).

Lo cierto es que dentro del círculo de autores colombianos mencionados —donde se destacan otros más—, Roberto Burgos Cantor cimienta una valoración de las totalidades que proyecta desde la única opción que el tiempo y el espacio de su narrativa lo permiten: el de la vida interior. Precisamente, la crítica sobre la obra del cartagenero vislumbra dicha situación. Por ejemplo, Cristo Rafael Figueroa, en su estudio *El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerativo de la escritura* (1996), plantea que el autor cartagenero, a través del poder de su escritura, reinventa una Cartagena y su realidad humana dentro de un panorama de vertiginoso cambio modernizante que fractura la armonía de las dinámicas tradicionales y provincianas:

En este sentido, Burgos reinventa, desde la contemporaneidad, una Cartagena y una realidad humana donde los seres desean existir a plenitud frente a la presión de fuerzas generadoras en el vertiginoso y desigual movimiento de una modernidad que viene dispuesta a romper todo tipo de órdenes y crear un nuevo código de valores. Si bien en Cartagena, como en otras ciudades medianas de Colombia o de América Latina, los procesos de urbanización no alcanzan a producir grandes explosiones demográficas, las nuevas dinámicas sociales hacen imposible mantener la armonía, originando entonces una peculiar convivencia entre lo tradicional-provinciano y lo novedoso-cotidiano. Dicha convivencia engendra crisis, tensiones, desconciertos, soledades, y sobre todo un divorcio entre lo que se es y lo que se desea ser, una distancia angustiada entre la interioridad y la exterioridad y en muchos casos, la imposibilidad de establecer la identidad misma (72)².

² Lo que resulta consecuente con las producciones literarias que surgieron de una toma de posición frente a los procesos de modernización, industrialización e inmigración en

Bajo este panorama, las crisis, las tensiones, los desconciertos, las soledades y su irremediable angustia son eventos que, aunque son identificables en elementos externos, su concreción y sus efectos son desplegados y valorados estéticamente, con su mayor riqueza, mediante estrategias narrativas que proyectan procesos internos de asimilación y resistencia a transformaciones históricas. El autor cartagenero, conocedor de los mecanismos literarios, expone tales tensiones a través de las técnicas de monólogos extensos —algunos interiores y otros que virtualizan a un destinatario que escucha—; registros orales —con su natural quebrantamiento de las normas gramaticales de escritura—; y el uso de un lenguaje poético. Estos tres aspectos ayudan a que el lector se interne en el secreto de las visiones de una colectividad, a través de la concreción sensible —personal-individual— de los personajes.

Kevin Alexis García, en su amplio estudio sobre *La Ceiba de la memoria* (2007) titulado *Raíces de la memoria: Ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor en la poética de Burgos Cantor*, plantea que en la obra del autor cartagenero se permite descifrar, aparte de una estética barroca, una

[...] preocupación por construir un mundo abstracto dispuesto de la mayor referencialidad, pletórico en efectos sensibles, especialmente visuales; la indagación en la experiencia femenina y la obsesión por personajes mustios, meditabundos, melancólicos, sumidos muchas veces en sus propias postrimerías, y la recurrencia a escenas llenas de plasticidad (2014: 34).

Aunque es evidente que las novelas de Burgos Cantor están llenas de proliferaciones de imágenes, de olores y, en general, de una plasticidad artística —expresionista—, esta expansión visual —que es natural del paisaje caribeño, y que quien se detenga a observar

Latinoamérica, con mayores efectos y, en consecuencia, visibles manifestaciones sociales, políticas y culturales en las zonas suburbanas de las grandes ciudades. Tales fenómenos ambiguos llamaron la atención de intelectuales de distintas latitudes del continente y fueron siendo parte de sus reflexiones literarias y sociológicas, a lo que llama Beatriz Sarlo (2020) una *modernidad periférica*.

entenderá el porqué de esta marca tan particular de los escritores de estas zonas— refleja, precisamente, una realidad interna, propia de una escritura que comunica una contemplación. Asimismo, la expansión del paisaje de las obras de Burgos Cantor es una forma de darles motivos a los personajes para que se expresen en sus meditaciones, como también de estimular al lector a que comparta sus conclusiones:

Los días que faltaron de noviembre llegaron frescos y con pocos aguaceros. Anunciaban un diciembre de brisas seco y cielo abierto en que el campeón pelearía con un panameño. Personas de primera visita pasaron por la casa. Iban los viernes, bailaban con las niñas en el planchón y se despedían en la madrugada. Germania, que conservaba el prestigio de no equivocarse con la gente y que no se ocupó de conocer a aquellos que no tenían medida, despreció a muchos de esos visitantes. Decía que no disfrutaban la pasión y que les daba igual tirar con la mano (Burgos Cantor 1984: 167-168).

En ese caso, la obra del cartagenero tiene ese carácter premoderno de mostrar la intuición mistificada, el carácter moderno de ampliar la subjetividad de los personajes y la marca posmoderna de narrar, desde la ampliación ambiental —aparentemente inconexa y expresionista—, un tipo de experiencia estratificada, movida por la pluralidad de los elementos que influyen en la percepción humana y sus efectos del orden de una revelación.

En dado panorama, recordar, contemplar, percibir, meditar, entre otras prácticas íntimas, muestra una inclinación de Burgos Cantor por el detalle de la interioridad y no solo por la memoria, que, por supuesto, es un proceso de implicaciones interiores; o el erotismo, que el cartagenero compone de forma tan prolija y memorable. Recordar, contemplar, percibir y meditar son acciones del espíritu y del intelecto que permiten deducir que solo un andamiaje del mismo carácter puede sostener este mundo amorfo de torrente sensible. Así, esta breve reseña sobre algunos aportes críticos de la obra de Burgos Cantor corrobora la línea mayor de la estética del cartagenero, basada en la construcción de la interioridad más que en otros aspectos plástico-pictóricos o de

orden histórico³. Aunque las novelas del autor cartagenero tienen un gran componente de la novela del escepticismo balzaciano y, en el caso latinoamericano, de la novela onettiana, se pueden resaltar algunos aspectos que son la contracara de ese escepticismo tan presente en *El patio de los vientos perdidos* y que son elementos de *La novela del encanto de la interioridad*, categoría de análisis propuesta por Hélène Pouliquen en su libro homónimo.

3. TANTEO PARA UN ANÁLISIS: DE PROUST A BURGOS CANTOR

¿Qué hace el sujeto con las reconstrucciones de la memoria y cómo las usa para sostenerse en su presente? Mejor aún, ¿de qué le sirven los signos que atrapa a través de la memoria? *El patio de los vientos perdidos* comienza con una afirmación que la crítica ha señalado como fundamental: “Las palabras buscan atrapar la memoria que huye mientras perece el recuerdo y se inventa otra vez” (Burgos Cantor 1984: 7) —de hecho, en la primera edición de la novela (editorial Planeta), aparece en la portada—. La afirmación muestra una búsqueda, una carrera, un sujeto que busca y un objeto que huye. Ese componente de la búsqueda es determinante en la novela de Burgos Cantor, puesto que la relación con lo perdido es el eje fundamental por el cual los personajes buscan y activan los mecanismos de la interioridad. Es en este sentido que la novela cuenta con una estructura que parodia la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y que se aproxima mucho a las estrategias narrativas de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust. Sobre la segunda novela, Gilles Deleuze plantea en *Proust y los signos* que “[...] la Busca no es simplemente un esfuerzo del recuerdo, una exploración de la memoria; busca debe tomarse en el sentido fuerte, como en la expresión «busca de la verdad». Por otra parte, el tiempo

³ En *La ceiba de la memoria* podría decirse que la historia —el hecho histórico— es el eje fundamental por el gran acervo documental que usa el autor; no obstante, lo que hace justamente el escritor es darle esa esencia fundamental y sensible de la que carece la historia —en muchos casos— y con la cual logra ahondar en una posible experiencia de lo humano en los tiempos de la esclavitud en Cartagena.

perdido no es simplemente el tiempo pasado; es también el tiempo que uno pierde, como en la expresión «perder su tiempo» (1971: 3).

Sucede lo mismo en *El patio de los vientos perdidos*, pues, más que la memoria, es la literaturización de la toma de posición que ejercen los personajes ante la pérdida. Piénsese que, si con la novela de Proust la cuestión es tomar de forma textual la expresión “perder su tiempo”, con la novela de Burgos Cantor es tomarse en serio la metáfora “vientos perdidos”. En la novela la pérdida es la realidad que atraviesa a los personajes y, con ella, una suerte de desánimo más evidente en los personajes de una edad no mayor a la que es considerada, generalmente, como la de una experiencia madurada. Es por eso que “vientos perdidos” es la expresión que encierra los ánimos perdidos, como también las iniciativas infructuosas⁴; y el patio será el lugar de la vivencia de la pérdida.

Además, el análisis de Deleuze sobre la obra de Proust nos da más herramientas para el estudio de la novela de Roberto Burgos Cantor. Así como el crítico y filósofo francés considera *En busca del tiempo perdido* un relato de aprendizaje, la novela del cartagenero puede advertirse como una reapropiación de la *Bildungsroman*, acuñada en el siglo XIX —aunque desarrollada desde antes—. De este componente, Deleuze analiza que, por antonomasia, aprender es recordar y que la función de la memoria es un medio para adquirir un aprendizaje:

Aprender atañe esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal, no de un saber abstracto. Aprender es ante todo considerar una materia, un objeto, un ser como si emitiera signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendizaje que no sea el “egiptólogo” de algo. Sólo se llega a ser ebanista haciéndose sensible a los signos de la madera o médico a los de la enfermedad.

⁴ También hay que entender que, siendo un lugar costero en donde se desarrolla la trama de la novela, el viento es una presencia con la que se convive y con la cual muchos aspectos de la vida cotidiana se verbalizan con su nombre —y sus variantes—. En ese caso, el viento, como se puede leer en la novela, aparece como una presencia constante. De hecho, *En el patio de los vientos perdidos* la palabra “vientos” y sus sinónimos se presentan acompañados de una adjetivación que determina la condición del sujeto en determinados momentos, elemento que daría para un inventario y análisis.

La vocación es siempre predestinación con respecto a signos. Todo lo que nos enseña algo emite signos. Todo acto de aprendizaje es una interpretación de signos o de jeroglíficos. La obra de Proust está basada no en la exposición de la memoria sino en el aprendizaje de los signos (Deleuze 1971: 4).

Con relación a los personajes de *El patio de los vientos perdidos*, estos se pueden dividir en dos tipos de aprendices: los primeros aprenden a identificar el fracaso y a las personas con las que pueden compartir su desdicha; los segundos, dado que comprenden que el fracaso hace parte de un todo —la vida—, son egiptólogos de sus realidades, capaces de conjurar la materia de sus días pasados y presentes, así como también son capaces de conciliar con sus realidades, y hallar en sus voluntades e interioridades matices de la plenitud. De hecho, personajes como Germania de la Concepción Cochero y Lácides Joaquín De Mier y Lamadrid son quienes, por su experiencia, logran esta clase de comprensiones:

El caballero vivió sin premura los pasos de la cotidianidad que él aceptó como el amor de su vida. Jamás nadie podrá decir que lo encontró agobiado en la casa de Germania o le vio vestigios de una dedicación a la pena o el arrepentimiento. Y si una vez se entregó a los recuerdos, llegó tan atrás, que pudo mirarlos desprendidos parte de una historia ajena que ni lo tocaba (Burgos Cantor 1984: 65).

En el mismo apartado, Germania también logra desaprehenderse de sus maneras de concebir el amor y aprende a valorar la actitud de quien sería su acompañante de vida:

Germania sorteaba una edad que no tenía margen para ilusiones y descubrió con rencor que se le volvió risa que transcurrieran los años más dichosos de su existencia. Alguien la compartía y no intentaba modificarla sino que la enriquecía y la quería empujado por una verdad que la conmovió y la llenó de fuerza para inventar el amor, el amor que Germania inventó siempre [...]. Las aseveraciones rotundas que ella repetía y repetía sobre el amor en las que negaba la pasión en que permitió formularlas y que usaba a manera de una defensa ingenua e imposible frente al afecto tranquilo, tierno y sin urgencia de él, desaparecieron y un pudor invencible las cubrió (Burgos Cantor 1984: 66-67).

Es claro que todos los personajes de Burgos Cantor tienden a reflexionar, a volver sobre sus acciones, lo que los hace susceptibles de caer en el territorio de la aflicción, a la vez que ironizan los destellos de su buena fortuna y sus buenos momentos —propio del humor caribeño—. El rencor de Germania, en el caso de la cita, es un reflejo de la acostumbrada desilusión y de su forma habitual de percibir la vida, pero en absoluto falsea la dicha narrada que, en efecto, es cierta, palpable y desarmada de prejuicios. Mientras Germania aprende de la libertad del amor, Lácides, por la experiencia de los años —quizá por la misma plenitud que vive con Germania—, consigue un conocimiento de abordaje del pasado, uno que lo blindo contra la desdicha de recordar⁵.

4. LA NOVELA DEL ENCANTO DE LA INTERIORIDAD

De Proust a Margarite Duras y, en Colombia, de García Márquez a Tomás González, la profesora Hélène Pouliquen hace un recorrido y hallazgo de un tipo de novela que rompe con los esquemas de las novelas ya teorizadas y categorizadas por Georg Lukács en *Teoría de la novela* (1975). La autora, que hace una lectura sociológica, psicoanalítica y teórico-literaria de las obras con las que sustenta sus hallazgos, plantea que, en la historia de la literatura, hay una serie de producciones que, desde la transgresión de los códigos lingüísticos y una postura en juego de postulados psicoanalíticos, se centran en el desarrollo estético de un tipo de experiencias en donde el héroe de la novela se opone al escepticismo y al desencanto de vivir. Esta nueva categoría es *la novela del encanto de la interioridad*⁶.

⁵ Al estilo de García Márquez en *El otoño del patriarca* (1975), Burgos Cantor amplía esta situación más adelante en el apartado 33, el más extenso de la novela y mediante el cual se explora en un relato del que, más que recuerdo, parece una escritura de documento histórico, con motivo de fortalecer —hiperbólicamente— esa distancia, desprendimiento y objetividad con que Lácides Joaquín De Mier y Lamadrid experimenta el recuerdo y su historia personal.

⁶ La profesora Pouliquen toma el concepto de *encantamiento de la interioridad* del estudio que hace Thomas Pavel en su trabajo *Le pensée de roman* (2003). De allí, la investigadora explica cómo esta postura estética de encantamiento de la interioridad (con

En principio, la profesora Pouliquen parte de la clasificación que Lukács hace sobre las formas de la novela (novela del idealismo abstracto, novela de formación y la novela del romanticismo de la desilusión), para luego determinar que hay un tipo de novela que no responde del todo a la negatividad o al impulso *tanático*, desesperanzado y desencantado que plantea la novela del escepticismo radical. Si bien Lukács plantea que el romanticismo de la desilusión, subsiguiente al idealismo abstracto, viene a ser la puerta de entrada para que un nuevo héroe se hiciese a pulso a partir de su “interioridad combativa”, el mismo Lukács sentencia que, ante la posibilidad del sujeto de reformular interiormente la realidad, a este héroe

[...] se [le] revelará necesariamente la necesidad de su fracaso: el romanticismo se hace escéptico, decepcionado y cruel respecto de sí mismo y respecto del mundo; la novela del sentimiento romántico de la vida es la novela de la poesía de la decepción. La interioridad, que tiene cerrado todo camino de exteriorización, se acumula hacia adentro, pero no puede a pesar de ello renunciar nunca definitivamente a lo que ha perdido para siempre; pues, aunque lo quisiera, la vida le niega todo cumplimiento de este tipo, le impone luchas y, con ellas, derrotas inevitables, previstas por el poeta y presentidas por el personaje (1975: 384).

Es justo aquí donde Hélène Pouliquen identifica que, a pesar de los momentos sofocantes de la vida y de los fracasos que en la literatura pululan, también hay otros momentos de búsqueda y encuentro de plenitud en donde el héroe novelesco resiste para abrigar su particularidad, su singularidad y su plenitud. Entonces, el concepto de *revuelta íntima* de Julia Kristeva, así como su revaloración de

la cual determina los pilares de *La novela del encanto de la interioridad*) responde a un posicionamiento especial y paulatino del hombre moderno que adquiere una “madurez del antiidealismo” (2018: 144-145). Ahora bien, para comprender aun mejor la evolución histórica, teórica y estética que subyace a la categoría de *La novela del encanto de la interioridad*, Pouliquen propone un recorrido que expone en su trabajo *De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica* (2017) y en el que anuncia la publicación de su libro que sustenta la propuesta de este trabajo.

la triada lacaniana —lo real, lo imaginario y lo simbólico— en el postulado del *estatuto semiótico*, son elementales para mostrar que existe en algunas novelas una ética del goce, con la salvedad de que, distinta a la novela idealista, frente al deseo de realización individual y con “el otro”, se encuentra también la conciencia de la muerte y sus estratos (1999: 112). En este caso, elementos como el volcamiento hacia la interioridad, la expresión del deseo —la búsqueda de una conciliación del deseo y la palabra, de lo “incomunicable”—, o la verbalización del silencio y la soledad como lugares de la interioridad son elementos mencionados y reconocibles en las novelas de Roberto Burgos Cantor. Para ejemplificar dicho posicionamiento ético y estético se tomará la novela *El patio de los vientos perdidos*.

5. LOS CAVILADORES DE BURGOS CANTOR Y EL RELATO DE LA INTERIORIDAD

En *El patio de los vientos perdidos*, primera novela del ciclo de Cartagena —como bien lo llama Cristo Rafael Figueroa⁷—, nos encontramos durante 275 páginas con el relato de la pérdida, de lo malogrado, de la frustración. No en vano el título de la novela ya enmarca una metáfora que no solo se debería traducir como el lugar en donde la memoria trae nuevamente lo perdido, sino tal cual como lo que es, al final, el lugar de las pérdidas. De hecho, recordar ya es una empresa que trae consigo algo distinto a lo que se busca, tal como aparece en la novela: “Insistimos en aparecer en una historia que no reconocemos” (Burgos Cantor 1984: 67).

La novela de Burgos Cantor narra la experiencia de los personajes frente a la pérdida. El patio es el lugar del despliegue de los sentimientos que florecen cuando algo se ha ido, cuando algo no se logró y se añoraba profundamente, o lo que definitivamente se fue. Se narra, pues, la historia de un boxeador y un músico sin fama ni gloria; la historia de la niña Getmo, dueña de una casa-buque del

⁷ Etiqueta acuñada por el autor en su artículo *La posibilidad de retener el paraíso* (2000).

amor, y su relación con don Laci. Estas historias se alternan con la de Rosina, una de las muchachas del prostíbulo; la de un sujeto no identificado; y la voz de un narrador escriba que se da a la tarea de organizar la historia de la niña Getmo⁸.

Frente a este despliegue de la memoria de lo perdido, la pérdida se experimenta por partida doble, pero también se rescatan situaciones entrañables a través del reconocimiento de algunos otros aspectos que, alrededor de los proyectos quebrantados, pueden traer instantes de plenitud. Lukács tendría razón al decir que al héroe novelesco se le revela su fracaso, pero Hélène Pouliquen se percataría que hay concesiones que le permiten al héroe pactar con su realidad y disfrutar a pesar de sus derrotas. En la búsqueda de la *psicogénesis* de la obra literaria y de este paraje positivo de la conciencia del héroe moderno (posmoderno), la autora explica este pacto ético a partir de los postulados psicoanalíticos lacanianos y la revaloración kisteviana de los mismos. De esta ética del psicoanálisis, Pouliquen afirma que, frente a la postura destructiva del *Edipo*⁹, el *Edipo femenino* —postulado de Julia Kristeva y que puede aparecer en la mujer como en el hombre— se asoma como respuesta a lo negativo en el acontecimiento del *kairos*, punto justo, adecuado, de plenitud, parecido al *sentimiento oceánico* freudiano o la *jouissance* lacaniana (Kristeva: 1999 105). En la novela, este concepto y sus genéricos aparecen como remedio ante lo irremediable:

Empezó a aceptar que el destino era una vaina complicada y variable y de pronto lo que ella vislumbraba en las barajas no correspondía a ninguna historia y que el tiempo transcurría y ella se quedó atrás. Decidió sacar ese naipe de su juego y varias veces dijo: de verdad hay días que uno no sabe dónde está parada.

⁸ Para mayor idea del complejo entramado polifónico con el que está estructurado la novela, sugiero visitar el artículo *Polifonía neobarroca en El patio de los vientos perdidos de R. Burgos Cantor* (2017), de Teobaldo A. Noriega. El trabajo cuenta con un aporte disciplinado sobre los narradores y sus particulares desarrollos dentro de la novela, con la explicación detallada de sus fines estéticos específicos.

⁹ Lugar de la falta y manifestación hostil frente a la palabra del padre, la norma (amalgama lo simbólico y lo imaginario).

Un lunes caluroso y de vientos quietos, llegó a la casa una de las gitanas que no se bañan, afamadas de mentirosas, sobreviviente al naufragio de un barco de bandera turca y quien a cambio de un plato de arroz amanecido bendijo a Getmo y le avisó que si quería terminar la vida en paz se cuidara de un hombre de silencio severo, ademan seguir, libre de miedos, que esperaba la muerte y no padecía amargura. Que se cuidara porque el hombre se pegaba peor que una enfermedad incurable. La gitana comió el arroz grasoso en montoncitos que hacía y recogía con la mano y le habló de la mansedumbre del amor, de la compañía que doméstica y cómo y cómo evitarlo y apartarle el cuerpo para salvarse de la locura en esta tierra que tenía la maldición sin contra de un santo varón.

A pesar de lo que supo, Germania deseó recibir al hombre. Un hombre así, pensó, la pone a uno en su centro y la convence de la mentira que es la felicidad. La felicidad que sirve para no sentir que me gasté la vida esperándote (Burgos Cantor 1984: 32-33).

A pesar del evidente aviso de la gitana, que Germania da como cierto y como algo creíble, su resolución ante el vaticinio es darle un giro, una lectura positiva, provechosa y hacia la cual resuelve le convendría caminar¹⁰. El augurio que es presentado como negativo, si se le quitan todos los calificativos de la vidente náufraga, es la promesa de la consecución de una verdad: el desmantelamiento de la falsa felicidad que ha erigido para disfrazar la espera de este hombre. Dicha decisión es la que constituye un camino en donde los momentos entrañables en la vida de Germania comienzan a tomar mayor cuerpo; esta resolución no es una vida sin líos ni preocupaciones, sino una vida en donde a pesar de los escollos, sobre todo alrededor de la salud del hombre vaticinado, Lácides Joaquín De Mier y Lamadrid, se construye la historia de una casa sostenida por la generosidad, los actos desinteresados y, por supuesto, la amistad.

¹⁰ Esto pone de manifiesto la pragmática de la *re-vuelta* que plantea Julia Kristeva, pues como lo dice la misma autora, allí se evidencia “todo lo que pone a prueba la posibilidad del sentido unitario (la pulsión, lo femenino, lo innombrable, la destrucción, la psicosis, etcétera)” (1991: 24).

Sumado a lo explicado en el párrafo anterior, la posición de Germania de la Concepción Cochero admite la estructura psicoanalítica del *kairós* kristeviano. Mientras el vaticino se presenta como negativo y preventivo, el aviso es tomado por Germania como la reparación posible a un estado de desencanto o a un simulacro de verdad. Hélène Pouliquen diría que esta oposición es un triunfo de la posición depresiva sobre la posición esquizoparanoide —postuladas por Melanie Klein¹¹—, pues ante la pena de un objeto dañado aparece el sentimiento de reparación, este último que no sucumbe a los códigos castradores del habla (lo simbólico), sino que es una “expansión exultante” (Pouliquen: 2018 105).

Si bien la confirmación del amor como vaticinio trágico y la acción de caminar hacia el destino es un guiño paródico que organiza para el lector la experiencia del personaje, este actuar estoico —indudable— es la fuerza regeneradora que demuestra que la plenitud no es precisamente la ausencia de preocupaciones u obstáculos, sino más bien la seguridad de estar donde se quiere, aunque implique complicaciones o dolor. La expansión exultante es la iluminación de algo que a Germania le aparece difuso en la lectura de las cartas y que, cabalmente, puede considerarse un triunfo para el personaje, más cuando, exactamente un párrafo atrás, aceptara que su destino es caprichoso y su posición en el mundo es confusa.

Y es que Germania de la Concepción Cochero es un personaje que está siempre volcado hacia la interioridad. El narrador básico, que cuenta la vida y obra de la niña Getmo, ahonda en la experiencia interior de la dueña del burdel a la orilla de la carrilera del tren. Aunque también sucede con los demás personajes de la novela, es con ella que se puede determinar esa interioridad que está más perfilada hacia un lenguaje creador y a las fuerzas restauradoras del *eros*. Este lenguaje es del orden de los signos sensibles, del orden de la ruptura que es, al parecer, la única forma que el narrador puede

¹¹ Melanie Klein desarrolla ampliamente por primera vez el concepto de la *posición depresiva* en su libro *Amor, culpa y reparación* (1937). Aunque el estudio que propone Klein es en niños de uno a dos años, esta, como otras posiciones, aparece nuevamente en otros momentos de la vida.

mostrar la esencia y la lógica mágico-realista del pensamiento de Germania. Esta forma del personaje de valorar el mundo y de sacarle provecho creativo a su entorno es también una ética de vida, instituida en los eventos más cotidianos de su trasegar y, aunque expresados de forma mágica, son sustentados por su experiencia de vida:

Germania de la Concepción Cochero probó fortuna en oficios varios de escurrir suerte antes de armar la casa. Ella obedeció a una escondida intuición después de arruinarse muchas veces vendiendo aretes, esclavas, sortijas, prendedores de buen oro, por el sistema de cuotas semanales pague primero la mercancía la entrego en las tres últimas, de inventar rifas en que se ganaban viajes sin vuelta, y de administrar un hotel sobre las orillas abandonadas de Marbella en el que todas las mañanas había que quitar con palas las lomas de arena que tapaban la puerta y las ventanas y donde se hospedaban italianos fifiriches y parlanchines [...] (Burgos Cantor 1984: 90).

La experiencia es uno de los aspectos que deja visitar la memoria en *El patio de los vientos perdidos*, pero la novela es más que un ejercicio de la memoria, es más que atraer lo pasado y lamentarse o reinventarlo. La vida y su lectura permiten a Germania revestirse de una incansable percepción y sensibilidad. Estos elementos de la interioridad —del encanto de la interioridad— son los que hacen que lo prosaico adquiera un estatus que rehúye a lo normativo del lenguaje, desde lo metafórico (uso especial del lenguaje) a lo que definitivamente solo se puede nombrar a partir de sus intersticios. Un ejemplo del primero son las conclusiones de Germania ante la urgencia de un sitio para los visitantes que, sobresaltados por el deseo, acudían a la temprana casa de hospedaje para alquilar habitaciones por horas, y por los cuales Olimpia de la Trinidad —administradora— abogaba. Ante este hecho, y exhortada por la “callada interrogación” de Olimpia, Germania de la Concepción resuelve “que a lo mejor construirían una casa de la dicha con niñas diestras en curar la soledad irremediable y en darse sin compromiso todas las noches de la creación” (Burgos Cantor 1984: 95).

Una casa de lenocinio no podría tener una antesala más auténtica, singular y poética si no saliese de un alma que examina el deseo de los otros, “cuando supo que ella también había visto el anhelo del deseo, la congoja de demorarlo, la pasión decidida y limpia de esas parejas que se tocaban sin tregua y sin esperanza [...]” (Burgos Cantor 1984: 94)¹².

En el segundo aspecto, una lectura sensible de la realidad le descubrirá a Germania aspectos de su ser y el de los demás a partir de su relación con su entorno. Hay un elemento clave en la escritura de Roberto Burgos desde el cual se intensifica la elaboración del encanto de la interioridad y que tiene una correspondencia esencial con el psicoanálisis: la escritura *neobarroca*. En *El patio de los vientos perdidos*, la polifonía *neobarroca* claramente muestra que, a través del rescate del mundo, hay una visión individual y social de la realidad (García 2007: 83), por lo que referentes como el patio, la vegetación, la gastronomía, la música, la prostitución y las costumbres se ven impregnados de la particularidad de cada uno de los personajes de la novela. Lo particular, lo que hace a cada ser único, parte de esa esencial introspección de dichos rasgos de la cultura y de lo social que impregnan el paisaje. En ese caso, la función de una escritura *neobarroca* muestra, además de la riqueza cultural, geográfica, lingüística y el decaimiento social, una idea de todo lo anterior, pero desde la sensibilidad del narrador y los personajes¹³:

¹² Este carácter particular en que se enmarca la visión del personaje es el reducto de un sentido que rompe lo convencional, lo útil y lo socialmente aceptado. Pouliquen cita a Jan Mukařovský, quien en *El texto literario como hecho semiológico* (1934) plantea esta característica como propia de una experiencia no comunicativa, ni útil, no práctica, pero sí particular (2018: 77). En *Escritos de estética y semiótica del arte*, junto a Jordi Llovet, Mukařovský analiza la postura estética como forma particular mediante la cual el sujeto puede acercarse a la realidad de múltiples formas, con la carga de lo vivido y de lo que puede vivir, siendo no solo el arte, sino cualquier fenómeno, cualquier producto de la actividad humana, portador de la función estética (1977: 149).

¹³ A partir de la década de los sesenta, la narrativa latinoamericana asume una postura más antropológica sobre el conjunto de los imaginarios y las prácticas de la cultura popular y de masas (Aínsa 1999: 7), razón por la cual es claro que la producción literaria no desplegaría sus formas en mostrar un mero inventario de imágenes, sin aprovechar su recepción en algunos arquetipos o personajes representativos de la cultura.

Uno de los días en que Germania iba al patio de la casa 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 de azar, descubrió a golpe de dados en el corazón, que desperdiciaba una parte de la extensión de tierra de patio. Entendió que ella no tendría derecho a las doscientas millas de mar que le habían mencionado puesto que el patio lindaba con los playones de una ciénaga estancada pero sabía la necesidad de utilizar en su totalidad las varas de tierra que el municipio le vendió aunque estuvieran cubiertas (Burgos Cantor 1984: 45).

En esta cita, por ejemplo, además de recrearse una imagen de elementos propios de un paisaje cienaguero, hay también una comunicación de orden sensible que, como se puede ver al inicio de varios de los capítulos de la novela, antecede a cualquier momento de cavilación y autorrespuesta a las situaciones de los personajes¹⁴. El tipo de conocimiento creado a partir de elementos azarosos es presentado mediante la escritura de la intuición, un fundamento epistémico que, según Severo Sarduy, se puede construir desde lo neobarroco, concepto que el autor define como el “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (1987: 212). Este saber destronado abre espacio a la búsqueda de otros sentidos, y, puesto que pone de manifiesto el papel del deseo y de la pérdida (asunto tratado desde la novela por Lukács y desde el psicoanálisis por Lacan), también aparecen nuevos caminos a la falta¹⁵, según Kristeva, el Edipo-prima: la posibilidad

¹⁴ Genaro Pérez, en su estudio *El amor en Cartagena de Indias: El vuelo de la paloma y El patio de los vientos perdidos*, identifica este aspecto también en *El vuelo de la paloma* (1992), pero a partir de la mixtura de imágenes y el tapiz verbal de las voces de los personajes. Afirma que: “[...] junto a las descripciones de la flora y la fauna, la arquitectura, la pobreza, la basura, el mar, la contaminación de las aguas, las frecuentes lluvias, los olores, sabores, y ruidos, sumergen al lector en un caleidoscopio de sensaciones, que algunas veces empalagan, aunque por lo general proveen una experiencia estética/mística” (2001: 81).

¹⁵ Se conoce que Sarduy hace una valoración de lo barroco y lo neobarroco como fórmulas de una estructura psicoanalítica lacaniana. En sus *Ensayos generales sobre lo barroco* (1987), entre muchos asuntos de espeso análisis, observa que la falta —tal

de buscar una positividad o una faceta de la revuelta. En *El patio de los vientos perdidos*, el personaje de Germania, y en ocasiones los demás personajes (puede ser Lácides Joaquín De Mier y Lama-drid), no deja de mostrar que logra, al fin y al cabo, un pacto con la vida. Estaríamos presenciando, pues, el *sinthome* psicoanalítico y su identificación con el mismo: el fin del psicoanálisis (Pouliquen 2018: 127).

6. PULSIÓN DE VIDA A PESAR DE LA MUERTE: SOLIDARIDAD COMO CARTA DE SALVACIÓN INTERIOR

Recapitulando, en *El patio de los vientos perdidos* se ven dos visiones de la vida: una desencantada, que se nos muestra en la narración de las dificultades que cada uno de los personajes de la novela han sobrellevado, y otra en la que conjura la dificultad y hace que los personajes tomen posiciones que los llevan a rescatar algo en su mismo sentimiento de pérdida. En esta última, como bien ya se ha dicho, los personajes logran un pacto con la vida, un pacto que los lleva a obtener momentos de plenitud. Este logro en los personajes más jóvenes de la novela no llega a mostrarse tan claro como en personajes como Germania y Lácides, los cuales, según lo que se puede examinar, logran identificarse en sus carencias y jugar de una forma más versátil con sus destinos.

En los elementos que analiza Hélène Pouliquen sobre la categoría de *La novela del encanto de la interioridad*, la autora constata una ética de vida en la que la realidad, a pesar de ser adversa, da espacio a la posibilidad de un goce a pesar de la falta, del falo, del Edipo. Como la falta, que puede ser una situación adversa, algo que puede ser frustrante, es lo que escinde la realidad del sujeto y

como la muestra Roberto Burgos en su novela— es una operación de construcción de un momento virtual metonímico (femenino) —consecuente con Kristeva según lo que llevamos de análisis— en la germinación de una figura. La proliferación compositiva, más que querer mostrar un dinamismo narrativo de objetos que desplacen la mirada de un lado al otro, busca, más bien, focalizar al interior de la cadena significativa —red metonímica—, “la carencia organizadora” (Sarduy 1987: 83).

la confirma como problemática, en el encanto de la interioridad se puede hallar un eslabón que ayuda a recomponer dicha realidad. Dicho eslabón es el *sinthome*, que Lacan define en su Seminario XXIII (1975-1976) como “el lazo enigmático de lo imaginario, lo simbólico y lo real” (2006: 20). Como sustitutivo del Edipo, el *sinthome*, según Pouliquen, es un goce inmune a lo simbólico — deber ser—, que no va dirigido a otro y que es el eje constitutivo de la *revuelta* planteada por Kristeva (1999: 127). Un ejemplo de la obra podría llevarnos a verlo en situación, así como explicar el carácter de revuelta:

Derivó Germania de la Concepción Cochero, de su trato con los seres que se iba topando, de los que jamás habían salido de esas regiones, de los que se vinieron de una esquina distante del mundo y los enterraban sin recuerdos, o escribían cartas que no recibían respuestas a vagos parientes en las que decían la urgencia de estar nuevamente a la sombra de la reina, en las rejas del jardín para la ceremonia del té, una manera de la solidaridad que la acercaba a esa carencia de destino, al imperio del acaso, a una no importancia que oscuramente dejaba querer todo y que sin ella notarlo la comunicaba con ese rescoldo temeroso y vivo, adorado y oculto de cada ser, que no se ofrecía y mostraba un riesgo común (Burgos Cantor 1984: 92).

El anterior fragmento guarda esa ambivalencia representativa de toda la novela y, por ende, la confirmación del “a pesar” en la vida de los personajes. Como bien se ha planteado, es en el territorio de la interioridad donde Roberto Burgos Cantor ubica el campo de las fuerzas que explaya en su novela. En este caso, la muerte y la vida se enfrentan, y, en un combate donde lo narrado parece darle el triunfo a lo relacionado con lo próximo a morir, es la vida que de forma escondida opera. Veamos que, a pesar de la dejadez, del abandono, Germania es el sujeto por el cual una serie de desheredados, olvidados de la sociedad, encuentran un breve lugar de la tierra para ser queridos. El anverso es el hecho de que, ante la carencia de destino de estos sujetos y de la misma Germania, el posible vacío que la madama siente se suple, se ve anudado, por los

gestos de solidaridad. Sin saberlo —como es propio de las estructuras interiores—, el misterio de lo oculto y poseedor de una fuerza vivificadora logra oponerse a lo disfórico, y, en consecuencia, recomponer —enlazar— los elementos del “acaso”, de la indiferencia —“no importancia”—: el *sinthome*.

Kristeva planteaba en *El porvenir de la revuelta* que, a pesar de que la revuelta hace que el sujeto se enfrente a una “conflictividad insoportable”, este puede rodear las fronteras de “lo imaginable, de lo pensable, de lo sostenible [...]” (1999: 18), replegándose sobre lo antiguo y lo nuevo y haciendo de este movimiento algo constitutivo de mantenerse vivo en el juego de vivir. Aunque en menor escala sucede en los personajes de menor edad en la obra, un ejemplo es el caso de Michi Sarmiento, personaje que, entre la amargura de no hallar la tonada que lo lleve a la fama, encuentra amparo en la amistad de Germania:

[...] y le refería mis preocupaciones a la Getmo a ver qué se le ocurría si no era pura cobardía o un pretexto que utilizó para no aceptar mi incapacidad de inventar aquí mismito con los cangrejos caminándome por los pies en el planchón inventar un mundo diferente un mundo donde lo que quieres no esté lejos de lo que eres y arranques con tu canción quién te para [...] (Burgos Cantor 1984: 73-74).

Luego sabríamos en la novela, en repetidas ocasiones, cómo entre los que consolaba Germania, el Michi terminaba por ser aquel que hallara una razón para que, con su arte, pudiera restituir sus ganas de hacer música:

Aceptó un whisky sin hielo y dijo cómo pasan los tiempos niña Germania y ni siquiera nos damos cuenta, hoy voy a arrancar con la canción que no le toqué el primer día que trabajé, se acuerda. Ella sonrió El Michi que se emparapetó en la soberbia para no sentirse más jodido de lo soportable convino en que era una sonrisa donde la ternura y la picardía iban parejas y entendió lo que en voz baja Germania le contó: que hoy tocaría allá y no acá que no dijera nada y lo llevaría al traspatio de la casa (Burgos Cantor 1984: 159).

Con mayor elocuencia, el Beny, el boxeador que le habla a una madre —muerta, pero virtualizada en todo caso— reconoce lo espinoso de la realidad y encontraba en la amistad del Michi un aliciente que

[...] se parecía a los que guardan un secreto en la punta de la boca les pesa y no lo sueltan fíjate Santos es una suerte que decepcionado yo de la vida de la puta vida de las sobras de la vida desterrado del mercado tuviera la casa de Germania y la amistad del Sarmiento nojoda el Sarmiento mierda la amistad me entiendes no es desprecio a la niña Zuni tampoco a ti tampoco al profesor mi entrenador no no es desprecio ni te voy a echar el embuste de que yo no hablo de esto con ustedes para no preocuparlas no por ahí no es no es cansancio que va y a la larga yo no sé decirte pero si yo estaba triste arrancaba a buscar al Michi y él está ahí no me ponía a pensar con quién hablo de esto con quién es que quiero estar no no (Burgos Cantor 1984: 186).

Nuevamente, la abundancia del lenguaje, propia del barroco, aporta a la proyección literaria (prevista o accidental; o, en el caso de la literatura caribeña, contextual, que viene a ser de la una y de la otra) el carácter psicoanalítico de la carencia y el descentramiento, a la vez que muestra cómo los personajes de la obra despliegan sus mecanismos de preservación —mecanismos que se pueden ver en muchas obras, desde sus registros particulares—. En el caso de *El patio de los vientos perdidos*, la situación es matizada en una vida aparentemente “normal” o propia de un cuadro de las clases bajas del Caribe colombiano, en donde la solidaridad y la empatía sostienen a los desdichados, invitándolos a obtener momentos de plenitud en gestos de auténtica amistad¹⁶.

¹⁶ El tema de la amistad atraviesa la obra de Burgos Cantor. Desde los pactos inexpresables de la camaradería del barrio en *Lo amador* (1980) hasta las amistades entre la intelectualidad, la esclavitud y la espiritualidad de *La ceiba de la memoria* (2007), Burgos Cantor cuenta con esa marca característica de darle lugar y trascendencia al tema de la amistad en todos sus libros, situación que sucede con pocos escritores de forma reiterativa.

En *El patio de los vientos perdidos*, ante el triunfo de la función depresiva sobre la esquizoparanoide de donde deviene el sentimiento de reparación, hay una pugna entre dos pulsiones que en la tipología que plantea el psicoanálisis se denominan *pulsión de vida* y *pulsión de muerte*, y precisamente de esta pugna podemos ver la tensión y aquella luz que permite no caer en el desencanto. Se sabe bien que la pulsión es aquel “empuje” que un sujeto experimenta desde su interior y lo estimula a una acción que suprime la tensión que la misma pulsión genera. Para el objetivo del presente análisis, se hace un acercamiento concreto a las dos pulsiones mencionadas —sin desestimar, por supuesto, sus articulaciones entre las demás—.

En concreto, las pulsiones de vida hacen parte de la función de autoconservación, y, según el *Diccionario de psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, estas “tienden, no sólo a conservar las unidades vitales existentes, sino también a constituir, a partir de éstas, unidades más amplias” (2004: 343). Todo lo contrario se presenta en las pulsiones de muerte, que, según el mismo diccionario, se definen como aquellas que “se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva” (2004: 337). Aunque la pulsión de muerte en la novela está narrada con mayor ahínco y se muestra en esas formas propias del habla costeña con las que se “despotrica” de la vida —con justa causa—, sucede que, por alguna razón del carácter de los personajes, hay que reconocer qué hace parte de la personalidad del sujeto de las clases marginales de nuestras tierras colombianas, esta pulsión no termina por ser contundente.

La pulsión del dolor y la frustración por las condiciones de vida de los personajes en la novela son sobrellevadas, entre otras cosas, por los lazos de amistad y de resiliencia ya ejemplificados en la obra y que se enmarcan en la pulsión de vida. Es la amistad y el lazo empático —el otro en mí— que sostienen, entre lo que ya se ha mencionado, la *revuelta* en *El patio de los vientos perdidos*. Esto es evidente, pues los sujetos de la novela atraviesan “las turbulencias de la vida” (Burgos Cantor 1984: 186), y, sin ser entrometidos o

buscar preguntas o respuestas en el otro, se reconocen en sus faltas y en sus compañías: “Michi no fastidiaba con la preguntadera yo llegaba y él se suponía que yo no podía con la nube que llevaba encima y nos quedábamos callados en la sombra del patio [...]” (Burgos Cantor 1984: 194).

7. CONCLUSIONES

En la novela *El patio de los vientos perdidos* se puede identificar que, ante la negatividad de los episodios de la vida, en las resoluciones y en las actitudes de los personajes no siempre reina el desencanto y, en ocasiones, hay una voluntad de rescatar los aspectos positivos de la vida; una vocación de encontrar salida a los escollos a través de las actividades tan cotidianas como la observación, las conversaciones o las aficiones. Esta actitud es cimentada en la novela a través de un lenguaje muy característico de la literatura de Burgos Cantor, un lenguaje que expande y ahonda lo que toca, y que, en muchas ocasiones, habla de lo que el lenguaje convencional no puede alcanzar: el lenguaje de la interioridad.

En efecto, la escritura de la interioridad que despliega Roberto Burgos Cantor tiene que ver mucho con la sensibilización del ambiente y la expansión del lenguaje, mecanismos mediante los cuales el autor cartagenero construye espacios multifacéticos, nobles externamente —bellos por demás—, pero que interiormente ordenan una realidad pedregosa y que solo un alma fuerte es capaz de sobrellevar. De hecho, una de las funciones de esa escritura neobarroca que caracteriza la obra temprana de Burgos Cantor es la del encuentro con la falta, con la carencia, esa que experimenta el sujeto dentro de la profusión de su mundo. La vegetación, el ambiente de pobreza, las largas disertaciones y las dilataciones de ideas llevan a los personajes de *El patio de los vientos perdidos* —y en general a todos los de la obra del cartagenero— a reconocer qué les hace falta.

Sin embargo, en *El patio de los vientos perdidos* el sentimiento de frustración que causa la falta viene a reconfigurarse como eslabón

importante del *encanto de la interioridad*. Es claro que Roberto Burgos Cantor quiso recrear a Cartagena con sus problemas de ordenamiento territorial, de subdesarrollo, del fundamentalismo religioso, de política y de corrupción, como ya lo habían hecho otros escritores colombianos (Andrés Caicedo, Marvel Moreno, Rojas Herazo, entre otros) en sus regiones particulares. Sin embargo, cabe destacar que Burgos Cantor imprime a sus personajes ese componente de la solidaridad, la bondad y la amistad que claramente caracteriza al ser caribeño. Además, la obra de Burgos Cantor captura en la esencia de sus personajes ese elemento base que hace que tanto los personajes de la novela como el colombiano en general se puedan sostener a pesar de la adversidad histórica que han tenido que sobrellevar. En *El patio de los vientos perdidos*, tal como Julia Kristeva lo plantea y como Hélène Pouliquen lo desarrolla en su categoría de análisis, los personajes pueden “asumir el fracaso, volver a levantar la cabeza, abrir nuevos senderos; eterno desplazamiento, saludable metonimia” (Kristeva en Pouliquen 2018: 129).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍNSA, Fernando

1999 “Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 28, 75-86.

BAJTÍN, Mijaíl

1989 *Teoría y estética de la novela*. Buenos Aires: Taurus.

BAJTÍN, Mijaíl

1999 *Estética de la creación verbal*. México Siglo XXI Editores.

BURGOS CANTOR, Roberto

1984 *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Editorial Planeta.

CARO, Yuribia

2013 “De gozos y desvelos: la imposibilidad de vivir el presente o el cronotopo del pasado activo”. Tesis de maestría en Literatura.

Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Consulta: 21 de mayo de 2021. <<http://hdl.handle.net/10554/3908>>.

DELEUZE, Gilles

1971 “Los signos”. Ideas y Valores (traducido). Tomado del libro “Proust et les Signes”, P.U.F. París 1970, *Revista Ideas y Valores*, No. 38-39, 3-26.

GARCÍA, Kevin Alexis

2014 *Raíces de la memoria: Ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor*. Cali: Programa Editorial UNIVALLE.

KLEIN, Melanie

1990 *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*. Vol. 1. Buenos Aires: Paidós.

KRISTEVA, Julia

1999 *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LACAN, Jaques

2006 *El seminario de Jaques Lacan. Libro 23: El Sinthome-1975-1976*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

LAPLANCHE, Jean; y PONTALIS, Jean-Bertrand

1971 *Diccionario de psicoanálisis*. Vol. 38. Madrid: Labor.

LUKÁCS, Georg

1975 “La teoría de la novela: ensayo histórico-filosófico acerca de las formas de la épica grande”. México: Grijalbo.

FIGUEROA, Cristo Rafael

1996 “El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura”. *Cuadernos de Literatura*. 2, 3, 71-78.

MUKAŘOVSKÝ, Jan; y LLOVET, Jordi

1977 *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

PÉREZ, Genaro

2001 “El amor en Cartagena de Indias: El vuelo de la paloma y El patio de los vientos perdidos: dos novelas representativas de la narrativa de Roberto Burgos Cantor”. *Confluencia*. 17,1, 79-90.

POULIQUEN, Hélène

2017 “De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica”. *La Palabra*. 31, 39–49.

POULIQUEN, Hélène

2018 *La novela del encanto de la interioridad: literatura, filosofía, psicoanálisis*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

SARDUY, Severo

1987 *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SARLO, Beatriz

2020 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Recepción: 27/07/2021

Aceptación: 11/04/2022