

# La duración del despojo en *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor

## The duration of dispossession in *Ver lo que veo* by Roberto Burgos Cantor

SIMÓN HENAO JARAMILLO\*

*Universidad Nacional de La Plata*  
*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*

### Resumen

En este artículo se propone realizar una caracterización de la escritura del despojo a partir de la novela del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor *Ver lo que veo*. La hipótesis es que esta escritura hace parte de una literatura que explora la problemática del despojo no tanto como un tema entre tantos o como una cuestión externa que la literatura trae para sí haciéndola parte de su repertorio tópico, sino como una práctica crítica que problematiza las representaciones y figuraciones del presente exponiendo temporalidades diversas con que la literatura colombiana toma posición frente a los procesos del mundo social. Para ello se confrontaron los usos temporales en la narrativa de Burgos Cantor y las particularidades de la duración del despojo.

**Palabras claves:** Literatura colombiana, Siglo XXI, Roberto Burgos Cantor, despojo.

### Abstract

Approaching the last novel by Colombian writer Roberto Burgos Cantor entitled *Ver lo que veo*, this paper exposes some characteristics of what can be recognized as a writing of dispossession. One of them, in which this work focuses, leads to think the writing of dispossession as part of a literature that explores the problem of dispossession not so much as a topic among many others or as an external issue that literature brings to itself making it part of its topical repertoire, but rather as a way to problematize critically the representations and figurations, exposing diverse temporalities with which Colombian literature takes a stand against the processes of the social world.

**Keywords:** Colombian literature, XXI Century, Roberto Burgos Cantor, dispossession

---

\* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Investigador asistente de CONICET donde realiza una investigación sobre proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Entre sus últimas publicaciones se encuentran «Geografía de los afectos en Abraham entre bandidos de Tomás González» en el volumen *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana* (2017), «Imágenes de lo íntimo en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly» en *Revista Perífrasis* N° 13 (2016) y «El desencanto como forma. Una novela descosida de Fernando Cruz Kronfly» en *Revista Laboratorio* N° 15 (2016). Es miembro integrante del proyecto «Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación» radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.

## Testigos y testimonios

La última novela publicada por el escritor colombiano Roberto Burgos Cantor se llama *Ver lo que veo* (2017). La primera en relatar allí es una mujer mayor quien, sentada en una mecedora y a través de la mirada señalada por el título, reconstruye los testimonios (¿ficcional?) de una comunidad de despojados que habiendo sido expulsados de sus tierras por la violencia recaen en la isla de Manga, un suntuoso sector de casas palaciegas en Cartagena de Indias de donde pronto (y a ello se resisten) van a ser (una vez más) expulsados.

En la isla, frente a la ciénega, un grupo heterogéneo de pobladores levantó sus casas y armó su barrio, un «barrio sin nombre, sin lugar en el mapa, en el plano, en el catastro, invisible, tierra que hacemos y nos recibe para quedarnos enraizados, no nos vamos, respiración secreta, deseo puro deseo de vida. ¡Tierra, tierra, tierra!» (Burgos Cantor *Ver* 19). La mirada de esta narradora focaliza en el carácter colectivo de la experiencia del despojo, en el carácter testimonial del relato y en la naturaleza colectiva de la figura del testigo, aquella a la que, al decir de David Lapoujade, «le incumbe la responsabilidad de *hacer ver* lo que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar. Entonces deviene creador. De sujeto que percibe (ver), deviene sujeto creador (hacer ver)» (*Las existencias* 20; cursivas en el original). Esto implica una concepción, así como una praxis, abierta del testimonio (¿ficcional?, insisto con el interrogante) que comprende a la figura del testigo, justamente, como apertura; aquel, aquella que se inclina, con su relato, con su testimonio, hacia lo abierto.

Desde la mecedora, ella, quien insiste reiteradamente que lo que ve es siempre lo mismo (insistencia circular, pero no por ello mítica: así como empieza la novela diciendo «Siempre veo lo mismo», la termina con la frase «Lo veo y lo veo»); ella, esta narradora-testigo, no es la única que narra. Al igual que en otras novelas de Burgos Cantor, en *Ver lo que veo* hay un constante trazado de voces hilvanadas que, mediante intervalos, hacen del relato una perduración del pasado como memoria, una voz colectiva que traspasa tiempos y espacios, instaurándose así en una continuidad (espacio-temporal) que bien podría sintetizarse bajo la forma de *duración*.

El hilado narrativo de la *duración*, que a raíz de un traspie de lectura este artículo busca explicar, es muy frecuente en las novelas de Burgos Cantor. Hay quienes usando una metáfora atlética hablan, refiriéndose a esta estructura de intercalaciones en

la narrativa del escritor cartagenero, de «relevos del narrador» que no se ciñen a una disposición lineal de la historia: «El relato puede devolverse a una instancia pasada, quedarse detenido en un instante de la historia durante la meditación de un personaje o anticipar situaciones futuras. Así mismo un hecho de la historia puede recorrerse con múltiples relevos de narradores, situación que implica a su vez la presentación de diversos puntos de vista» (García 97).

En *Ver lo que veo*, además de la mujer mayor desde su mecedora, narran también, siguiendo esta lógica de relevos de narrador, un heredero de una otrora fortuna azucarera hechado a perder y de cuyo relato se desprenden las voces de su esposa, su suegro y su hijo; un boxeador que empieza a hacer carrera y un cantante devenido ladrón. Todos exponentes y testigos de lo que, con Didi-Huberman, podríamos llamar «multiplicidad hormigueante de los bajos fondos» (106), habitantes de la isla de Manga que dan testimonio de sus experiencias a través de la rememoración como forma de la mirada. Hablan del presente acercándose al pasado. Son a la vez capas de pasado y estratos de presente. Relatan, así, la duración; son su testimonio, la transmisión de sus agonías personales que hacen que, como señala Claudio Martyniuk, para quien testimoniar es una «literatura de visiones», «[las] vivencias se conviertan —paradoja— en enriquecedoras e impersonales justamente por la potencia de esa singularidad testimonial» (11).

Casi como si tuviera en mente el título de la novela de Burgos Cantor, el poeta y ensayista francés Henri Meschonnic apunta, de manera tautológica, que en el pensamiento de la cosa literaria el presente es lo que se ve del presente, «lo que se muestra de él. Que esconde lo que se hace de aquello que se deshace. ¿Y lo imperceptible, lo ínfimo, de qué tiempo es? Pero he aquí lo que se ve» (117). Ese aquí, en *Ver lo que veo*, expone en presente las formas (pasadas) del despojo. Y son estas formas las que marcan aquí puesto que se dan siempre en esa temporalidad fugaz (y sin embargo continua) del presente, aún cuando estén compuestas por las capas de pasado que constituyen los relatos, indicando la posibilidad de percibir (ver) y testimoniar (hacer ver) el pasado no solo como tal sino también (y más que nada) como presente, como ese «inaprensible progreso del pasado que descarna el porvenir» (Bergson 242). Al ser efectos de memoria los relatos-testimonios y sus intervalos, sus saltos y sus articulaciones son una variación del presente (al menos de ese presente desde el cual son enunciados) que se propaga en ondas de carácter colectivo y que, de manera similar a como lo hace un romancero, se

instala en sus variaciones al interior de una comunidad y de un territorio determinado.

Estos relatos-testimonios, cuyas intercalaciones, saltos, intervalos y articulaciones le dan cuerpo a la novela, funcionan, en su lógica acumulativa, como variaciones de tomas de posición frente al mundo social y frente a la historia, como una búsqueda (que es ética y es estética) para reestablecer los vínculos que generen efectos de comunidad. De ahí que coincidan con la fórmula planteada por Juan Bautista Ritvo: «La acumulación de versiones no es una mera acumulación: posee efecto de interpretación por medio del juego del exceso y el excedente, de la lítote y de la hipérbole» (56).

Pero si el olvido, podría decirse, es disolución continua, en la novela de Burgos Cantor la memoria, por contraste, es la materia que abre hacia la posibilidad de encontrar hechos (también continuos: de ahí que estos relatos sean, a su vez, testimonios, esto es, hechos del presente) que otorguen efectos de comunidad, la materia escrituraria que abre hacia lo común. Ya lo decía Jean-Louis Déotte en *La época de los aparatos*, «las obras son lo común de la comunidad» (24). Y en *Ver lo que veo* obra y memoria actúan de la misma manera, cumplen las mismas funciones, conforman un mismo dispositivo.

Si bien la búsqueda del relato de lo común conlleva una singularización, y aún cuando las narraciones están distanciadas por las propias voces anónimas que las enuncian (apenas en la página cuatrocientos cincuenta y ocho de *Ver lo que veo*, muy al pasar y para sorpresa incluso de ella misma, aparece el nombre de la mujer que ve, Otilia de las Mercedes Escorzia, único testigo-narrador en toda la novela que sale del anonimato), la escritura y sus intervalos articulan esas singularidades narrativas para acondicionar el relato de lo común, para reconstituirlo allí donde la singularización del relato ya no es eficaz, donde ya no hay testimonio singularizado sino apertura (memoria, obra) hacia el lugar de una indeterminación, de un permanente continuo, de una perduración, de una duración: la del despojo.

## Escribir el despojo

En los últimos tiempos, a raíz de la transición hacia lo que (no con poco sentido de irrealidad) han dado en llamar el posconflicto, el concepto de despojo ha cobrado una importante relevancia en el campo jurídico, institucional y académico en Colombia. Esto ha hecho que se produzcan diversos estudios que

indagan sobre este concepto, el de despojo, definido por la ley de víctimas y restitución de tierras como «la acción por medio de la cual, aprovechándose de la situación de violencia, se priva arbitrariamente a una persona de su propiedad, posesión u ocupación, ya sea de hecho, mediante negocio jurídico, acto administrativo, sentencia, o mediante la comisión de delitos asociados a la situación de violencia» (*Ley 1448* de 2011, artículo 74).

La antropóloga Diana Ojeda, en un artículo titulado «Los paisajes del despojo», señala que si bien el despojo tiene relación con el abandono forzado, en términos jurídicos se diferencia de éste en que es definido por la ley como «la situación temporal o permanente a la que se ve abocada una persona forzada a desplazarse, razón por la cual se ve impedida para ejercer la administración, explotación y contacto directo con los predios que debió desatender en su desplazamiento» (Ojeda 21).

Ojeda advierte que esta concepción institucional y jurídica del despojo resalta el carácter *eventual* del fenómeno, «como un hecho específico resultado de acciones ocurridas por fuera de lo usual» (22), dejando de lado la forma *sostenida* del despojo. Por ello insiste en que «el despojo es el resultado de procesos violentos de expropiación, explotación y exclusión que se acumulan en el espacio y que entretengan múltiples escalas espaciales y temporales. Desde esta perspectiva también se hacen visibles su carácter inacabado y las diversas estrategias de resistencia frente a él» (22). El despojo, por lo tanto, debiera ser entendido no tanto como un acontecimiento o un fenómeno, un problema limitado en el tiempo y en el espacio (una *eventualidad*) sino como un proceso inacabado (*sostenido*).

Esto es algo que ha sido señalado por la Comisión nacional de reparación y restitución (CNRR) en su documento «El despojo de tierras y territorios», al conceptualizar el despojo como un «proceso por medio del cual involuntariamente un grupo o un individuo se ven privados material y simbólicamente por fuerza o coerción, de bienes muebles e inmuebles, lugares y/o territorios sobre los que ejercían algún uso, disfrute, propiedad, posesión, tenencia u ocupación para la satisfacción de necesidades. El despojo es el proceso mediante el cual, a partir del ejercicio de la violencia o la coacción, se priva de manera permanente a individuos y comunidades de derechos adquiridos o reconocidos en su condición humana, con relación a predios, propiedades y derechos sociales, económicos y culturales» (CNRR 30). De ahí que esta Comisión advierta que «[el despojo]

requiere de más investigación y análisis para entender sus causas, efectos y motivaciones» puesto que «debe verse como un proceso, no como un hecho puntual o casual» (CNRR 14).

Más que una experiencia absoluta, cerrada y resuelta (como pretende el rígido molde de la ley) habría que entender el proceso de despojo, por lo tanto, como un problema de naturaleza sostenida, esto es, cuya experiencia perdurable, que atraviesa tiempos y espacios (irresueltos), se sostiene en la duración: en su dimensión temporal el despojo es aquello de lo que no puede decirse «esto ha sido».

En buena parte de la literatura colombiana contemporánea hay una voluntad muy firme de escribir el proceso de despojo. Una búsqueda de formas que expongan sus modulaciones, muestren sus variaciones y revelen los avatares de víctimas y victimarios a través de la escritura. En muchos aspectos puede verse como una narrativa (ficcional, crónica, periodística, testimonial, etc.) poco arriesgada ya que se incorpora con cómoda naturalidad a la larga tradición de la narrativa de la violencia que atraviesa el siglo xx y que desde hace unas décadas, al menos en Colombia, es aprovechada comercialmente por las grandes empresas editoriales, haciendo uso del despojo como un tópico más que engrosa las arcas de la pornoviolencia.

Pero hay casos excepcionales en que cuentos, novelas, crónicas, invitan a ser leídas como parte de una literatura que explora la problemática del despojo no solamente como un tema entre tantos, como una cuestión externa que la literatura trae para sí haciéndola parte de su repertorio tópico y apuntando, de esta manera, una memoria del significado del proceso de despojo de la cual carece la estructura social, económica, política, cultural y ambiental del país (CNRR 13), sino también como una forma de problematizar la representación de temporalidades y espacializaciones con que la literatura toma posición frente a los procesos del mundo social y de la historia.

Ante el resquebrajamiento de los vínculos comunitarios producidos por el despojo, esta narrativa (al menos alguna de ella) toma posición y se asume desde una dimensión ética e imaginaria que indaga constantemente en hechos y comportamientos que otorgan y restablecen efectos de comunidad. En cierto sentido se trata de una escritura que busca dar respuesta a la situación generada por la violencia del proceso de despojo situándose como una escritura articuladora de tiempos y espacios que se cuestiona acerca de las causas y condiciones con que el despojo ha afectado los vínculos comunitarios. Ante un

proceso como el del despojo, que irrumpe violentamente en las dinámicas vinculantes de la comunidad, esta escritura se sitúa como gesto de memoria y, con ello, como posible acto de restitución, ya que no de aquello despojado (que no es, y en esto insiste la CNRR, solamente tierra o territorio), sí al menos de lo común resquebrado.

Se trata de una escritura que instaure formas de lo común, es decir, que legitime maneras de ocupar el espacio y el tiempo (aquello a lo que el despojo, con toda su violencia, se opone) desde un punto de vista que no es necesariamente el del autor, puesto que no preexiste a lo que ordena sino que es simultáneo e intrínseco a la escritura (*ergo* a la lectura). La obra, como instauración de formas de lo común, lleva esa toma de posición con ella, la crea, la determina. De ahí que la escritura del despojo sea, antes que nada, un *punto testimonial*: hace ver lo que se ha visto.

Y «hacer ver es, en ese sentido, *tomar como testigo*» (Lapoujade *Las existencias* 77; cursivas en el original) ya que aquello que se ve no es visto con los ojos de lo impropio, de lo extraño, de lo ajeno, sino todo lo contrario, se trata de una mirada (punto testimonial) de lo propio: «De tanto ver lo que se ve» —dice desde su mecedora muy al comienzo de la novela aquella que narra— «uno imagina lo que ve» (Burgos Cantor *Ver* 11). Es en ese imaginar lo que se ve, en esa imaginación proyectada sobre lo que es visto, donde puede reconocerse que el acto de ver se afirma como testimonio de lo propio, como prueba narrativa de aquello de lo que se ha sido despojado. Si despojar es quitar con violencia lo propio (según Corominas del latín *despoliāre*; *de*: arrancar de arriba abajo, como en \*decapitar; *spolium*: pellejo de los animales [210]), su reverso (aún cuando en términos lógicos y prácticos sea tan simple como no-quitar con violencia lo propio) vendría a ser ofrecer con hospitalidad lo propio.

¿Quién hace eso? ¿Quién es el que ofrece lo propio? El testigo; aquel, aquella que testimonia la ruina de los espacios de encuentro, la ruptura de lo común, ofreciéndonosla, abriéndonosla, dándonosla, esa ruina, esa ruptura, a nosotros, sus otros. A eso invita la estructura de *Ver lo que veo*, a eso convoca su relato; a eso inducen, además, las articulaciones de los testimonios que se relevan atléticamente para, a través de la escritura del despojo, imaginariamente, restablecer efectos de comunidad. La novela construye una red de relaciones y es, al igual que el testimonio, «una experimentación, una técnica, un modo de enunciar y de leer, un esfuerzo de expresar y, como tal, una manifestación de la estética de la existencia» donde

«se puede mostrar el *ethos* de un sujeto, a través de la práctica de una especie de ficción histórica» en la que «se muestra un esfuerzo por expresar lo pasado, por retener la pérdida y exponer sus trazos» (Martyniuk 28).

El caso paradigmático de esta escritura del despojo, y de su retención de la pérdida, es la novela de Roberto Burgos Cantor *La ceiba de la memoria*. Publicada en el 2007 es quizás la novela del escritor cartagenero más leída hasta el momento. Se trata de una compleja narración en la que el autor mira a la esclavitud y a la resistencia africana en Colombia a través de un intrincado uso del archivo y de una superposición de temporalidades y de espacios geográficos que, como lo señala Adriana López-Labourdette, están «enlazados por las memorias dolorosas de la esclavitud» (53).

En *La ceiba de la memoria* el despojo aparece como un proceso violento de reconfiguración social y de reconstrucción de vínculos comunitarios que, a su vez, producen espacialidades y temporalidades alternativas que instauran formas particulares de la escritura vinculada a la continua duración del despojo. Una novela hecha de relatos y testimonios que contribuyen a advertir la pérdida de lo propio. En ella, uno de los narradores, durante una visita a los campos de concentración de Auschwitz y Dachau en la que evoca el pasado esclavista de Cartagena de Indias, se pregunta: «Quién sabrá si despojar de la tierra, amputar los hilos de la familia, los amigos y conocidos, borrar el nombre, imponer el destino, convertir la vida en el instrumento subordinado de un propósito ajeno, destruir la voluntad y perder la memoria, si tanto que cada quien sufre y se desconoce, sea también una muerte que se aumenta a la muerte y la deja deambular como si fuera la vida» (Burgos Cantor *La ceiba* 283). En ella también, simultáneamente, Analía Tu-Bari, refiriéndose a la vida que llevan las esclavas (ella misma una de ellas) a mediados del siglo XVII, apunta que «sentía el despojo de todo: lengua voluntad dioses deseos memoria tierra cielo bosque aldea ríos. Saco vacío. Vida desalojada. Vivir la muerte. Morir en vida. Morir sin ser» (349).

Si bien, contrario a muchos escritores de su generación, Burgos Cantor es un autor que no reniega del pesado influjo macondiano, sino que está, como dice Darío Henao, «ubicado en el traspasio de Macondo» (s/p), también es cierto que, desde ese traspasio, no deja de ser un autor cuyas novelas y cuentos exploran una escritura por medio de la cual se ponen en juego las relaciones temporales con que el despojo

interviene en el presente. La escritura del despojo le sirve a Burgos Cantor para sacudir y revolotear el frágil, pero perdurable y continuo, contacto entre el presente y el pasado, para proyectar imaginariamente la duración de ese contacto que es, como ha de suponerse, equivalente a la duración del despojo.

Esto es algo que quisiera ilustrar a partir de un torpe traspie que tuve en mi primera experiencia de lectura de *Ver lo que veo*, la extensa novela que Burgos Cantor publicó en el 2017.

### Leer el equívoco

Alrededor de la página cuatrocientos me di cuenta que algo venía haciendo mal. La novela tiene quinientas treinta y nueve, de manera que me faltaba poco más de un cuarto para terminar de leerla cuando, por un detalle menor, toda la proyección imaginaria que había hecho de los escenarios, de las acciones, de los personajes, de las reflexiones y, más que nada, del universo referencial que testimonia, se vino abajo y colapsó. El error que provocó el derrumbe fue muy simple.

Desde la significativa primera oración de la novela, que empieza diciendo «Siempre veo lo mismo», situé el presente de lo narrado en un marco temporal que iba de los últimos años del siglo XX hacia acá. No sé qué me llevó a hacer semejante cosa, ¿torpeza quizás, distracción, desconocimiento de las referencias aludidas, pocos saberes acerca de la ciudad narrada, falta de imaginación lectora? No sé. Todas juntas, a lo mejor. No importa. El caso es que lo hice. Yo leía y mientras leía pensaba en el ahora. Y así avancé. La novela, mal que bien, con uno que otro desfaz que me descolocaba transitoriamente, con una que otra interferencia, para usar una metáfora radial, funcionaba leyéndola así. Aunque no aparecieran indicios de lo contemporáneo, los diversos personajes y narradores que testimonian el despojo, el escenario donde ocurrían las acciones, las largas e intrincadas reflexiones, características del universo narrativo de Burgos Cantor, cuajaban, por decirlo barthesianamente, en el mundo caribeño de Colombia de las últimas décadas. Bien hubiera podido ocurrir todo en los noventa o en los dosmil.

Hasta que de golpe, en la página cuatrocientos uno, uno de los personajes, un viejo hacendado propietario de una plantación de caña, le hace una visita de negocios a un expresidente, de quien no se dice el nombre pero cuyas señas particulares (entre ellas su casa en el barrio El Cabrero de Cartagena)

indican que es Rafael Nuñez. ¿Nuñez? ¿Cómo puede ser eso? —me pregunté—. ¿Qué pasó acá? ¿Esto no era en el siglo xx?

¿Nuñez?, el que fue presidente no una, ni dos ni tres sino cuatro veces; el que de la mano de Miguel Antonio Caro fue impulsor de La Regeneración; el que redactó la constitución que estuvo vigente desde 1886 hasta 1991; al que Rubén Darío le escribió uno de los dos poemas que, en *Cantos de vida y esperanza* tituló «Los cisnes» donde se lee «El pensador llegó a la barca negra; /y le vieron hundirse/ en las brumas del lago del Misterio/ los ojos de los Cisnes...» (114). ¡En las brumas misteriosas de ese lago quedé fui yo encontrándome con Nuñez! ¿Qué hace acá, en esta novela?, volví a preguntarme.

¿Acaso se trata de un elemento anacrónico de aquellos a los que nos tiene acostumbrada la (ya no para nada) nueva novela histórica latinoamericana? ¿Acaso Rafael Nuñez está aquí para hacer las veces de la célebre lata de cerveza fría destapada frente a un Simón Bolívar sediento y enfermo que viaja rumbo a Santa Marta río arriba por el Magdalena en la novela de Fernando Cruz Kronfly *La ceniza del libertador*? ¿Acaso se trata de una figura puesta ahí con el simple propósito de interrumpir el modelo lineal del tiempo y amalgamar épocas diversas?

El primer efecto de esa sorpresiva y confusa sobreposición de temporalidades se proyectó sobre el referente espacial de la novela. La irrupción del pasado en el presente hizo que Cartagena, ese bloque de labrada piedra frente al Caribe, al decir rimbombante de Héctor Rojas Herazo, esa que tiene mucho de cripta, «[c]on su trasfondo de aparecidos, de calles con nombres de virtudes, de balcones derruidos donde nadie se asoma»; esa que «[e]s una ciudad con alma profunda, con un sesear de ánimas, con una audible respiración de tumba viva» (23), fuera verdaderamente una ciudad detenida donde todo cobrara un aire pretérito; donde se hicieran palmarios los versos de Luis Carlos López que en el poema «Mi burgo» dicen:

Los mismos rudimentos de hace tres siglos... Nada  
De una protesta. Todo completamente igual:  
callejas, caserones de ventruda fachada  
y un sopor, un eterno sopor dominical (149).

Pero algo más sobrevino al darme cuenta que El Cabrero y Lo Amador, que Bocagrande y el Pie de la Popa, que la ciudad amurallada de Cartagena, y más que nada, la isla de Manga de *Ver lo que veo*, no eran barrios que estuvieran situados en la Cartagena

del presente, del aquí y ahora, sino espacios que escenificaban la primera parte del siglo pasado. No solamente de ahí en más, tratando de corregir el error, resitué las coordenadas temporales y espaciales del universo referencial de la novela sino que me vi forzado, para hacer inteligible el relato y sacar provecho de mi equívoco, a pensar el pasaje del tiempo y su modelo lineal, la contemporaneidad y la particular relación entre pasado, presente y futuro con la que se entretuje la novela de una manera diferente a como lo venía haciendo.

Tuve que ingeniarme entonces alguna estrategia lectora al constatar que la que aparece en *Ver lo que veo* es la ciudad caribeña de mediados del siglo pasado, una ciudad y una temporalidad frecuente en las novelas y cuentos de Burgos Cantor, de quien ha dicho Cristo Figueroa que su universo narrativo «constituye un sólido universo textual alrededor de un foco recurrente de atención: el momento en que la Cartagena de mediados del siglo xx se ve arrasada por un vertiginoso y desigual proceso de modernización, con la consecuente pérdida de rumbo y el debilitamiento de la identidad: el momento en el cual se está desmoronando o en que empieza a desdibujarse para sumirse en el caos» (211); una ciudad que promediando el siglo fue escenario de una modernización acelerada y desigual que consolidó la existencia de una Cartagena dividida en dos: la de la industria y el turismo, por un lado, y la de abundantes zonas de pobreza y exclusión por el otro (Baéz y Calvo 74; Samudio 152 y ss.).

Sabiendo que una historia del pensamiento crítico en Colombia no puede ignorar el proceso de despojo con que han sido signadas las comunidades en unas tierras y en un territorio del que, aún perteneciéndoles, y habiendo sido expulsados con violencia, habiendo sido arrancados, dan testimonio y dejan huellas de dolor, dejan gritos (como Benkos Biohó, el esclavo que en *La ceiba de la memoria* grita hasta su muerte para dar testimonio del despojo y la desposesión con que los esclavos han tenido que vivir en este Nuevo Mundo) pude extraer, de esta equívoca lectura, una función crítica. La torpeza de haber imaginado una Cartagena contemporánea mientras leía *Ver lo que veo* me permitió cuestionarme acerca de la relación particular con la temporalidad que propone la narrativa de Burgos Cantor.

La confusión que generó la lectura errada implosionó el principio organizador de las dimensiones temporales (pasado, presente y futuro) y dió como resultado una extraña, contradictoria y, por supuesto, confusa sensación de continuidad, de persistencia, de

duración. El golpe recibido en la página cuatrosientos uno descolocó la dimensión temporal del relato y produjo una emoción, una afectividad determinada por el pasaje del tiempo, como aquella que remarca David Lapoujade cuando señala, respecto a la relación entre tiempo y afecto, particularmente a partir de Henri Bergson, que hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo, «en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y ‘vibrar interiormente’». Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción. Inversamente, es solo a través de las emociones que somos seres que duran o más bien que dejamos de considerarnos como *seres* para devenir duraciones» (*Potencias* 7).

Una emotividad de la duración, de la persistencia y de la continuidad que además, es puesta en discusión al interior mismo de la novela a través, justamente, del despojo como uno de los tópicos de los cuales se ocupa. En *Ver lo que veo* el despojo no lo es tanto de la tierra como de otras múltiples dimensiones, entre ellas, y tal vez la principal, como efecto en la vida de quienes son despojados, como «la pérdida, la suspensión o el corte de una relación significativa» (Arias y Caicedo 9) que determina, en el caso de la novela de Burgos Cantor, tanto el destino de los personajes como la forma adquirida por la escritura, aquella forma estructurada en la intercalación y articulación de los testimonios, en las voces de los testigos.

La duración no es otra cosa que una marca de la temporalidad, o mejor, del contacto entre diversas temporalidades, una huella de su sobreposición. De ahí (y esto no es una excusa ni mucho menos) que haya existido la condición de posibilidad de una lectura equívoca como la torpemente cometida por mí. Una temporalidad en la que presente, pasado y futuro no están determinados, y por lo tanto no se condicen a temporalidades concluidas sino que, por el contrario, responden a la sobreposición, a la continuidad, a la persistencia y a la duración como pautas temporales con las cuales ha sido escrito el despojo en la literatura colombiana contemporánea. Pero lo que dura no es solamente el proceso del despojo sino la sensibilidad que resiste a esa experiencia. Lo que dura, lo que permanece, es también la voz, las voces, los testimonios que resisten la experiencia continua del despojo.

Similar a lo que hizo a propósito de la esclavitud en su celebrada novela del 2007, *La ceiba de la memoria*, en *Ver lo que veo* Roberto Burgos Cantor mira una vez más lo que permanece y advierte que para testimoniar la ruptura de lo común es necesario relatar la persistencia, la continuidad, la duración del despojo.

## Bibliografía

- ARIAS VANEGAS, Julio y Caicedo, Alhena. «Aproximaciones al despojo desde Colombia. Despojo y antropología hoy». *Revista Colombiana de antropología*, 52: 2, (2016): 7-15.
- BÁEZ, Javier y Calvo, Haroldo. *La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y resago*. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid: Aguilar, 1963.
- BURGOS CANTOR, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral, 2007.
- BURGOS CANTOR, Roberto. *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral, 2017.
- Comisión nacional de reparación y reconciliación. *El despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. Bogotá: IEPRI-CNRR-Memoria histórica, 2009.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- FIGUEROA, Cristo. «Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor: una posibilidad de detener el paraíso». Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo (comps.). *Roberto Burgos Cantor: Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de cultura, 2009: 211-221.
- GARCÍA, Kevin. *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en la obra de Roberto Burgos Cantor*. Cali: Universidad del Valle, 2014.
- HENAO, Darío (2017). «Cas(z)a de Letras. Programa 36: conversación con Roberto Burgos Cantor». <https://www.youtube.com/watch?v=o0D0Nb0K9QY> Consultado el 30 de enero de 2019.
- LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- LAPOUJADE, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Ley N° 1448. «Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y Decretos Reglamentarios. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. 2011». *Diario oficial* 48.096. Bogotá, Congreso de la República. <https://www.ictj.org/sites/default/files/subsites/colombia-linea-tiempo/docs/Ley1448/ley1448.pdf> Consultado el 1 de febrero de 2019.
- LÓPEZ, Luis Carlos. «Mi burgo». *Poesía completa*. Bogotá: Arango editores – El áncora, 1988: 149.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana. «Una ‘memoria que se atiborra’. Trauma, rastros y narrativas mnemónicas

- posesclavistas en la obra de Marco Lora Read y de Roberto Burgos Cantor». *Zama*, 9, (2017): 43-57.
- MARTYNIUK, Claudio. *Ensayo sobre el testimonio. Ruina y escritura*. Buenos Aires: La cebra, 2016.
- MESCHONNIC, Henri. *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- OJEDA, Diana. «Los paisajes del despojo: propuestas para una análisis desde las reconfiguraciones socioespaciales». *Revista Colombiana de antropología*, 52:2, (2016): 19-43.
- RITVO, Juan Bautista. «Escritura áurea y discurso mítico». *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube negra, 2017: 41-66.
- ROJAS HERAZO, Héctor. «Boceto para una interpretación de Luis Carlos López». *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976: 21-31.
- RUBÉN DARÍO. «Los cisnes. II. En la muerte de Rafael Nuñez». *Rubén Darío, del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la lengua española, 2016: 114.
- SAMUDIO TRALLERO, Alberto. «El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo xx: Manga y Bocagrande». Calvo Stevenson, Haroldo y Meisel Roca, Adolfo (comps.). *Cartagena de Indias en el Siglo XX*. Cartagena: Banco de la República y Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe, 2000: 139-174.