

Museo de lo inútil, Ursúa y La ceiba de la memoria:* entre la crisis y el orden de la representación

***Museo de lo inútil, Ursúa and La ceiba de la memoria:*
Between Crisis and the Order of Representation**

Yuly Paola Martínez Sánchez
ypmartinezs@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande, RS, Brasil

Recibido: 14 de agosto de 2014. Aprobado: 17 de octubre de 2014

Resumen: este artículo discute la manera en que la obra literaria se acoge y escapa de modelos tradicionales, producto de un orden o régimen de la representación que se corresponde con la condición del sujeto actual, es decir, un sujeto en crisis. Dicha discusión es suscitada a la luz de tres novelas colombianas contemporáneas: *Ursúa*, de William Ospina; *Museo de lo inútil*, de Rodrigo Parra Sandoval, y *La ceiba de la memoria*, de Roberto Burgos Cantor.

Palabras claves: representación; novela colombiana; *Ursúa*; *Museo de lo inútil*; *La ceiba de la memoria*.

Abstract: This paper aims to discuss the way in which the literary work embraces traditional models, product of an order or a regime of representation. Also the way in which it avoids this model and breaks the order and generates a representation crisis related with the condition of the current subject, which is a subject in crisis. Three contemporary novels: *Ursúa* by William Ospina; *Museo de lo inútil* by Rodrigo Parra Sandoval and *La ceiba de la memoria* by Roberto Burgos Cantor are analyzed to shed light on this research.

Keywords: representation; Colombian novel; *Ursúa*; *Museo de lo inútil*; *La ceiba de la memoria*.

* Este artículo se deriva del proyecto de investigación “Diálogos y relaciones de la literatura latinoamericana contemporánea. Aproximaciones comparativas”.

Introducción

La categoría de representación, utilizada para referirnos a la relación de la obra de arte con la realidad, parece haber perdido vigencia y legitimidad tras la emergencia y consolidación de un pensamiento moderno que cuestiona la noción misma de realidad y las ideas de unidad, verdad, identidad, etc. De manera que esa representación, entendida como semejanza, mimesis, puesta en orden o asignación de sentido, mantenida hasta el siglo XVI, como afirma Foucault, entra en crisis:

A principios del siglo XVII [...] el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones [...]. De ahora en adelante se olvidarán las bellas figuras rigurosas y obligatorias de la similitud. Y se tendrá a los signos que las marcaban por ensueños y encantos de un saber que no llegaba aún a ser racional (2010, pp. 67-68).

Así, para Foucault, *Don Quijote de la Mancha* (1605) es la obra que marca la ruptura con “los juegos antiguos de la semejanza y de los signos” (p. 63), porque

[...] en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación (p. 65).

En un caso análogo, el cuadro de Velázquez *Las meninas* (1656) también es muestra de la desaparición necesaria del fundamento de la representación “de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido elidido” (p. 34).

Sobre este fenómeno vuelve el filósofo francés Jacques Rancière (2005), quien sostiene que este cambio de perspectiva en el pensamiento moderno dio cabida a rupturas radicales de la obra literaria, en relación con determinados paradigmas tradicionales que dictaminaban el modo de pensar y hacer arte. Al respecto, el profesor Víctor Viviescas, en trabajo sobre Rancière, sostiene:

Este cambio de paradigma significa la transformación del sentido de la escritura; la inclusión de nuevas modalidades y géneros de la escritura literaria; el surgimiento de nuevos géneros, en particular el de la novela, y la ampliación de los límites de lo que definía el campo de la escritura literaria denominada por la tradición como Bellas Letras (2011, p. 44).

Aunque la ruptura con el régimen de la representación se manifiesta, como lo demuestra Foucault, con el surgimiento de la modernidad, el debate sigue vigente. La presencia de obras literarias contemporáneas que siguen reproduciendo formas del sistema normativo de la tradición, así como otros que se instalan en la experimentación y expresan, de distintos modos, la crisis de la representación, justifica la importancia de retomar el asunto.

Es a la luz de ese debate que, en la segunda parte de este artículo, se estudiarán tres novelas colombianas contemporáneas, con el fin de ubicar su lugar en relación al orden o la crisis de la representación. *Museo de lo inútil*, del escritor vallecaucano Rodrigo Parra Sandoval (1938), publicada en el año 2007; *La ceiba de la memoria*, del cartagenero Roberto Burgos Cantor (1948), del mismo año; y *Ursúa*, del tolimense William Ospina (1954), publicada en el 2005. La aproximación a estas novelas generará un diálogo a partir de la demarcación de diferencias y semejanzas entre las tres obras a nivel estructural-formal, es decir, la identificación de cómo se construye el tiempo, el espacio y el lenguaje en cada obra; y también a nivel argumental, en relación a qué se narra y cómo se producen las conexiones argumentales del relato.

El devenir de la representación

El régimen u orden de la representación del arte se puede entender, siguiendo a Rancière, como un “conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad” (2005, p. 35). En otras palabras, el régimen de la representación, desde la tradición aristotélica, está determinado por la imitación y el grado de verosimilitud que se alcanza a partir de la disposición de formas de hacer o, en el caso de la literatura, formas de narrar fijas y determinadas. Siguiendo a Rancière, Viviescas (2011) sostiene que “las bellas artes son llamadas así porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una manera de hacer —*poiesis*— y

una manera de ser —*aesthesis*— que está afectada por la mimesis” (Rancière citado en Viviescas, 2011, p. 29).

Con esto, la palabra, en el orden representativo clásico, está supeditada a la acción, en tanto esta guía la construcción y transmisión de un significado previsto, así como la consecución de un fin o efecto. “A esa palabra viviente que normativizaba el orden representativo, la revolución estética le opone el modo contradictorio de una palabra que habla y calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice” (Rancière, 2005, p. 47). En la misma perspectiva, basándonos en las conclusiones de Aristóteles sobre el drama, tenemos que la acción, en el modelo representativo, también está definida por la dinámica de los personajes, quienes son sometidos a diversas situaciones que se van solucionando en el transcurso de la trama.

De manera que los relatos erigidos en el régimen de la representación están supeditados a mecanismos de sucesión lógica y coherente de las acciones, a la creación de héroes o personajes verosímiles y al desarrollo de discursos en que la palabra está predeterminada para devenir en acto. Esto se corresponde con la creación de un espacio-tiempo que comprenda dentro de sí la armonía entre los personajes, las acciones y las palabras. En términos de Viviescas:

Se trata de una poética sometida a las normas clásicas de la *inventio* que determina la elección del tema; la *dispositio* que estipula el arreglo de las partes; y la *elocutio* que establece el despliegue del discurso ornamentado, sujeto a la norma de adecuación entre personaje, situación y lenguaje, es decir, carente de autonomía (2011, pp. 34-35).

En este debate del orden y la crisis de la representación también aparecen los postulados de la filósofa francesa Corinne Enaudeau, quien sugiere que la representación da cuenta de la impenetrabilidad a los estímulos físicos y la penetrabilidad a las imágenes inmateriales de las cosas, como doble funcionamiento del sistema sensorial. Tal funcionamiento da a la percepción y al lenguaje el poder de retener solamente el aspecto de las cosas, tanto visible como inteligible, es decir, de convertirlas en su representación o su idea (1999, p. 141). La representación se configura, entonces, para Enaudeau, en la imposición de un sentido a las experiencias de la realidad, ya que estas no tienen uno preexistente. En esa perspectiva, la representación se concibe como un proceso continuo de creación de significado, en el que cada fuerza

percibe, evalúa e interpreta las fuerzas rivales para imponerles su forma, es decir, su sentido.

Con lo anterior, Enaudeau sostiene la hipótesis de que la representación responde a la ausencia de sí mismo, pues la forma en la que nos reconocemos no es sino una imagen ausente que se nos refleja en un espejo. En sus palabras: “[E]l espejo en el que me admiro e intento atrapar lo que los otros ven de mí nunca me exhibirá nada más que los rostros que ensayo, es decir, lo que no soy, sino la manera en que me miro” (p. 68). En ese sentido, es el otro el que representa al yo, lo interpreta y le da significación a partir de su percepción. Del mismo modo, el yo es quien interpreta y representa al otro, tal como sucede con la representación que el yo construye de la realidad.

Esta imposibilidad de representarse a sí mismo deviene, como vimos, de la ausencia de sí. Esta circunstancia se traduce en la ausencia de reflexión y la condición de una conciencia deshecha, vacía de identidad consigo misma. Estas son características de un sujeto en crisis que solo puede producir una representación en la que el sí mismo se desprende de sí, perturbando su autoreconocimiento y, por ende, la representación de su espíritu o su esencia, como lo proponía Hegel en *Lo bello y sus formas* (1985).

Esa crisis del sujeto propicia ciertas consideraciones que el filósofo italiano Gianni Vattimo ha desarrollado. Para este pensador, el sujeto inmerso en este mundo posmoderno o, como él lo llama, *tardomoderno*, se encuentra en un momento disolutivo o de debilitamiento de sentido. El sujeto está impedido para alcanzar una condición de autoconciencia y de reapropiación de sí. Así que, en el mundo *tardomoderno* pierde todo sentido la búsqueda de una autoconciencia conciliada y de un sujeto reapropiado, en tanto “para el hombre moderno se ha vuelto posible sentirse no ya como un ‘alma inmortal’, sino como muchas almas mortales” (Vattimo, 1989, p. 20).

Según Vattimo (1990), pensar en el ser en términos de mortalidad es más adecuado para captar el sentido de la experiencia en una realidad *tardomoderna* como esta, que solo ofrece un juego de apariencias, mas no la esencia de las cosas, como lo proponía la metafísica tradicional. El ser pensado así se libera de toda entidad de autoridad y determinaciones fijas que la metafísica siempre ha cubierto y justificado. Esta nueva condición del hombre liberado deviene en lo que Vattimo llama, parafraseando a Heidegger, “una condición de oscilación” (1990, p. 143). Dicha condición se corresponde con la idea de espíritu libre de Nietzsche que, según Vattimo, propone, en última instancia,

existir sobrellevando, “sin neurosis”, la muerte de Dios y de toda estructura fija y esencial que sustentaba y fundamentaba al ser mismo (p. 110).

La crisis del ser implica la liberación de ataduras de carácter normativo y autoritario. Y esto, a su vez, se relaciona con la crisis de la representación en el arte, en tanto el sujeto escindido, objeto de la experimentación del arte y la cultura del siglo xx, debe estar presto a una experiencia de la realidad que, aunque se da en su individualidad, corresponde a la multiplicidad de las interpretaciones que resultan del “experimento” del ser con el mundo. En ese sentido, la crisis de la representación radica en lo problemático que resulta para el sujeto, escindido y fragmentado, expresar, referenciar, nombrar o reconocer la complejidad de su relación con la realidad.

En complemento, Enaudeau, siguiendo a Foucault, sostiene que la crisis de la representación es producto de la pérdida de vocación del lenguaje que se dio entre Platón y Nietzsche. El lenguaje perdió la capacidad de “hacer cuadro, de ofrecer una cuadrícula espontánea de representaciones que defina el orden del mundo” (1999, p. 185). El discurso clásico era el lugar donde las cosas y las representaciones debían anudarse en su esencia común. Cuando el lenguaje se convierte en objeto de conocimiento y adquiere autonomía, atribuida por el trabajo filológico del siglo xix, se difumina su transparencia en la medida en que pierde su condición de aquello por lo cual y en lo cual el pensamiento conceptualiza sus objetos y capta su esencia (p. 186).

El lenguaje, entonces, se consolida en artificio, invención y ficción. Pretende representar la cosa en sí, pero se presenta de modo ilimitado ante lo que quiere capturar, llevando a su extremo la creación engañosa y el develamiento de lo no verdadero. No se trata, afirma Enaudeau (1999), de que el arte sea lenguaje y, por ende, verdad, como lo pretende una sólida tradición, sino que, por su condición de artificio y ficción, el lenguaje es, por lo tanto, arte. Así que representar es un acto creador que hace cambiar de aspecto un mismo dato para verlo de otro modo.

A modo de síntesis, podemos decir que el lenguaje acompaña al sujeto en su viaje hacia la pérdida de fundamento, lo que conlleva que el lenguaje se instaure en un estado de exploración que le da multiformidad y libertad. En consecuencia, el lenguaje está expuesto a caer en la imprecisión, el escepticismo y la oscilación. De ahí que el arte se convierta en aproximación o ensayo para dar cuenta de lo incaptable y lo irrepresentable, es decir, del sujeto y lo real en su inestabilidad e imposibilidad de ser ordenados y enmarcados en un

cuadro de fundamentos y normas. Con esto, la representación a través de la palabra se da como simple enunciación de la intuición o idea que se tiene de una exterioridad, sin asegurar que las palabras representen la idea de la cosa, ni que la idea represente la esencia de la cosa.

En esa perspectiva, la creación artística, de modo simultáneo al sujeto y al lenguaje, pierde su fundamento y modelo a seguir. Obras literarias contemporáneas nos muestran una realidad y un sujeto caótico, conflictivo, desorientado, tanto en la construcción del contenido como de la forma. Esas creaciones distan bastante del modelo de representación tradicional en el que el artista propiciaba un orden y un acomodamiento casi perfecto del mundo, realidad y sujeto, a fin de motivar un accionar que se traduce en una transformación del mundo.

De igual forma, el lugar del autor en las producciones literarias contemporáneas empieza a ser cuestionado. La ruptura del paradigma del arte, junto con la pérdida de la conciencia, la identidad y la unidad del sujeto, presupone la desaparición del autor. Esto posibilita el surgimiento existencial de la escritura como un ente que se desprende de la relación funcional que mantenía con el autor para adquirir total autonomía y encontrar su habitar en la obra de arte.

El orden y la crisis de la representación en tres novelas colombianas

La discusión aquí suscitada sobre el orden y la crisis de la representación será el punto de partida para ingresar en el mundo narrativo de las tres novelas escogidas. Esto con el fin de observar la materialización de los cuestionamientos teóricos alrededor de la representación en una muestra de la narrativa colombiana contemporánea. Para ello, se debatirá la idea de que, mientras *Museo de lo inútil* condensa la crisis de la representación y del sujeto, así como la desaparición del lugar del autor en su máxima expresión, *Ursúa* se aleja de las dos primeras problemáticas y se percibe como un relato que intenta seguir el modelo del orden de la representación, en la medida en que nos recuerda siempre la soberanía y autoridad del escritor en el relato; *La ceiba de la memoria*, por su parte, se encuentra en una tensión constante entre el extremo de la crisis y el del orden de la representación, ya que sus mecanismos y dispositivos de escritura presentan al lector un relato ambiguo y fragmentado, que tomará una forma y un orden medido conforme la experiencia de lectura avanza.

Museo de lo inútil: materialización de la crisis de la representación

Museo de lo inútil expresa la crisis de la representación utilizando como excusa una movilización en el tiempo, dirigida por las etapas de la vida de una niña que, al parecer, es la autora del texto. La primera consideración en la que se debe hacer hincapié es la condición viva que adquiere el relato, en tanto la escritura se revela autónoma y propicia una construcción narrativa erigida en el juego. Este mecanismo se anuncia desde el inicio del relato a modo de intento metaficcional y pone al lector sobre aviso de lo que encontrará en aquellas páginas:

Contar vidas fragmentadas detrás de las cuales se esconda lo fundamental de las biografías y de la imaginada red que las vincula en secreto [...] sospecho que solo conseguiremos engendrar una fragmentación mecánica que se deshilará en un caos tibio y lívido o meramente sugerir una estructura monstruosa y manchada de oscuridad. Pero no importa, al final todo es un juego, un manoseo del azar. Narrar es un juego aunque en él se nos vaya la vida (Parra, 2007, p. 23).

Además de indicar que la narración se convertirá en el producto de un juego, este fragmento de las primeras páginas de la novela ofrece pistas de la estructura y rumbo que tomará el relato. Así, se encontrarán varias historias, fragmentadas, caóticas, disímiles, propiciando “una estructura monstruosa y manchada de oscuridad”. Tanto es así que el intento de reconstrucción de la trama del relato resulta ser un ejercicio de mucha complejidad y casi imposible.

Esta noción de narración como juego no permanece solamente en la estructura y forma del relato, sino que se cuela en el accionar de los personajes, del narrador, de la figura del autor, del lenguaje y del viaje en el tiempo. El juego opera también como una escritura cuestionadora que no se contenta con una narración única y ordenada, sino que hace todo lo posible por transgredir los conceptos universales de literatura, tiempo, Dios, ciencia, tecnología, educación, sexo, entre otros. Todo ello a través de las múltiples manifestaciones y acciones de los personajes, que también se vislumbran como seres complejos y fragmentados.

El carácter de juego que proyecta esta novela responde positivamente a la caracterización que Rancière hace de la obra de arte como libre juego, en contraposición a la obra del régimen de la representación. Según Viviescas,

Ranciére toma esa caracterización de la obra como libre juego de *Las cartas sobre la educación estética del hombre* (1794), de Friedrich Schiller:

libre juego como actividad que tiene fin en sí misma; que no se propone adquirir un poder sobre las cosas; en fin, una nueva forma de división de lo sensible que pone en confusión las asignaciones previstas de espacios y funciones fijados para los sujetos (Viviescas, 2011, p. 24).

La obra de Parra Sandoval sintetiza con mucha precisión la idea de Ranciére, en la medida en que la heterogeneidad en las formas de construcción en *Museo de lo inútil* son la marca de una obra de apariencia libre, que surge en “contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (p. 24).

La primera situación que se encuentra el lector es la búsqueda lúdica del inicio más pertinente para una historia que será creada por Olivia y su padre Paul. Este último es quien se apodera de la figura del narrador y entre los dos plantean varios relatos para iniciar la narración. Esos supuestos inicios aparecen como mecanismo de distracción, porque ninguno se convierte en el inicio de la historia, lo que impulsa un sentimiento de desconfianza hacia el narrador, quien incluso se cuestiona sobre su existencia y legitimidad en el relato. De igual forma, la irrupción de los posibles inicios se erige como la apertura de un ejercicio de escritura dentro de otra escritura. De entrada, esto da cuenta de una ruptura radical con modelos tradicionales de representación, en la medida en que se subvierte el orden de la narración, se superpone una escritura sobre otra y la figura del narrador es abstracta y cuestionable.

A pesar de que el inicio del relato se revela ambiguo por la creación de los posibles inicios, el fundamento narrativo de la novela surge posteriormente, a fuerza de una serie de preguntas que Olivia hace a su padre acerca de cómo era el mundo antes de que ella naciera. El narrador empieza a recrear la historia de sus antepasados, generando un efecto de simultaneidad entre los tiempos de los relatos que va contando. La narración crea una especie de genealogía familiar y caracterización cultural que deviene en viaje temporal y espacial entre Europa, Cali y algunos lugares específicos, ubicados dentro de esta ciudad, llamados “El apocalipsis dorado” y “El Paraíso mozartiano”.

No obstante, ese intento de dar un orden cronológico y secuencial al relato a partir de la historia de la familia se desvanece con intervenciones del narrador en las que parodia a los personajes que él mismo va involucrando a la narración:

Lo mejor, Olivia hija, es tener abuelos diferentes [...] Ánimo pues, comencemos. Narra Herbert Wolff, tu bisabuelo alemán: [...] Maniático del Cosmos, podría decirse, Olivia bisnieta. Te llamo así por el gusto de parodiar la cómica manera en que Paul se refiere a ti y porque soy tu bisabuelo Herbert y reclamo el derecho a contar la vida de mis padres y mi experiencia alemana (Parra, 2007, p.31).

Procedimientos como el anterior se complementan con la irrupción de la voz de Olivia, quien hace preguntas que redireccionan el relato y a la vez lo desvían para dejarlo caer en el sinsentido. Luego, conforme la lectura avanza, se encuentran relatos inconexos que evidencian un desbordamiento de la conciencia y de la imaginación, generan una ruptura entre el relato de los antepasados y dan cuenta de cuestionamientos propios de un sujeto en crisis en busca de explicaciones a la pérdida de su esencia y fundamento. Dichas explicaciones se sintetizan en los apartados que abordan a Dios, Darwin, la ciudad y hasta el mismo rastreo de los orígenes de la familia que se da en la primera parte de la novela. En consecuencia, la totalidad de la novela no refleja un esfuerzo por provocar un punto de encuentro entre las múltiples historias; más bien, pareciera que la intención es mantener el conjunto del relato en la fragmentariedad y ambigüedad, bajo las posibilidades que da la experimentación.

La incorporación de personajes de otros relatos ficcionales y de los autores de esos relatos, por ejemplo Julio Verne y Esopo, fortalece el efecto de ambigüedad hasta aquí descrito. Los escritores irrumpen de manera inesperada como personajes para direccionar las acciones de sus propios personajes y darle a la historia el rumbo que desean. Este mecanismo de palimpsesto o intertextualidad le otorga a la novela un carácter de autonomía y a la vez desequilibrio total en el que hasta las experiencias de otras lecturas traspasan la narración misma, influyendo en esta hasta el punto de transformar el acontecer del relato. Tal es el caso de los viajeros (personajes de los relatos de Julio Verne y otros relatos ficticios) que modifican el destino de las pinturas de crepúsculos hechas por Tulita y le dejan un libro en el que ellos son los protagonistas. Al parecer este pasaje resulta de la imaginación ilimitada de Tulita, producto de sus lecturas apasionadas y de la admiración que siente por Julio Verne y sus obras.

Esta condición de autonomía y desequilibrio se complementa con el intento primario de narrar varios inicios para la novela y con el ejercicio final de crear varios finales. A ello se suma la pretensión de construir la biografía

de Olivia antes de que nazca, por medio de una conversación por chat, entre otros relatos, que no terminaría de enunciar. De igual manera, el juego con el lenguaje, que le apunta al absurdo y a la confusión, aporta a la caracterización de una escritura que traspasa los límites de la representación, para dejar de ser instrumento y convertirse en el ente gestor de la creación literaria. Fenómeno que se corresponde con la inclusión de dibujos que, al parecer, intentan guiar al lector en medio del caos.

Hasta el momento se han presentado presupuestos de lectura sobre el modo en que la novela *Museo de lo inútil* se aproxima a la crisis de la representación: estructura fragmentada, narrador y personajes en crisis, irrupción de referencias y personajes literarios (intertextualidad), imaginación desbordada, narración como juego y escritura autónoma. Ello nos permite tratar ahora las otras dos cuestiones que nos atañen: la crisis del sujeto y el lugar del autor en esta novela.

El hecho de que *Museo de lo inútil* responda a la crisis de la representación presupone una correspondencia con la crisis del sujeto, ya que una cuestión es inherente a la otra. Así, el sujeto en el relato, caracterizado a través del narrador o los múltiples narradores que la misma voz narrativa adopta, da cuenta de una identidad escindida y en búsqueda constante de su esencia individual y del sentido de su existencia, que lo erige como aquel sujeto en crisis caracterizado por Vattimo (1990). El narrador tiene la capacidad de apoderarse de las personalidades de los demás personajes para interactuar en el relato en su nombre y así alcanzar la explicación de la dirección que ha tomado su vida, así como la condición cultural en la que se desenvuelve.

Con respecto al lugar del autor en la novela, es conveniente resaltar que tanto la crisis de la representación como la crisis del sujeto favorecen la desaparición de la figura del autor. Con ello, la escritura adquiere total independencia y libertad para desenvolverse fuera de modelos establecidos o estructuras cerradas. En *Museo de lo inútil* se presenta una carta a modo de epílogo que indica que la autoría del texto se debe conceder a Olivia. Sin embargo, este intento de atribución autoral se inmiscuye nuevamente en el juego de la escritura. Olivia es un personaje de ficción a quien le gusta inventar relatos con su padre, relatos que han sido incluidos dentro de la historia a la que ella pertenece como personaje. De manera que hasta la presencia del autor es ubicada dentro del juego narrativo en esta novela. A falta de un autor, los personajes se resignan a seguir la voluntad de una escritura que se ha

desprendido de los autoritarismos y que, en el régimen de la representación, el escritor lideraba.

***Ursúa* y el orden de la representación**

Si *Museo de lo inútil* se instala en el marco de la crisis de la representación, *Ursúa* se ubica del otro lado, al estar más cerca del orden de la representación. Tras una total condición semiótica, que se define con la construcción del personaje, el contenido y el tratamiento de los dispositivos narrativos, *Ursúa* se contrapone radicalmente a la experiencia temporal fundamentada en la ambigüedad, fragmentariedad y complejidad que caracterizan al conjunto narrativo de *Museo de lo inútil*.

En primera medida, *Ursúa* se erige como un relato lineal y secuencial que busca rescatar del olvido a un personaje histórico que hizo parte del grupo de conquistadores más crueles de la época de la Conquista y la Colonia, Pedro de Ursúa. Este personaje viajó por todo el territorio que hoy comprende Colombia, fundó Pamplona, en Santander, y fue gobernador de Santa Marta. La estructura de la novela mantiene una pretensión de orden: se fundamenta en la narración de las peripecias de Pedro de Ursúa para alcanzar el poder deseado y saciar su sed de sangre y guerra; además, la enunciación de referencias históricas obliga al lector a ubicarse en un contexto histórico específico. Más la irrupción de los recuerdos y pensamientos del narrador. Quizá esta intervención del narrador genere en ocasiones rupturas temporales en el relato, pero inmediatamente se pone sobre aviso al lector para que no pierda el hilo de la historia principal, es decir, la reconstrucción del héroe.

El relato da cuenta, entonces, de un modelo que pretende ofrecer al lector los hechos de modo sistemático y justificado, siendo evidente un afán por dar cuenta de la verosimilitud del relato y del mismo personaje. Operación que tiene lugar a través de las extensas referencias históricas que nombran lugares, personajes, años y acontecimientos, y que llevan al relato a colindar con la Crónica de Indias o el informe histórico. La intervención de dichas referencias, que en apariencia se encuentran alejadas y resultan inconexas de la reconstrucción de la vida de Pedro de Ursúa en el Nuevo Mundo, son justificadas por el mismo narrador: “[...] y Ursúa oía todo aquello fingiendo ser apenas un discreto asistente, cuando en realidad estaba explorando las fisuras por donde él podría introducirse en la historia” (Ospina, 2005, p. 105). Los

datos históricos, que surgen como mero adorno y muestra de impresionante y vasto registro de documentos y fuentes, no generan ruptura en la secuencialidad del relato, sino que se adhieren y encajan tras las explicaciones ofrecidas por el narrador.

Ya que se ha nombrado al narrador, es justo detenernos un poco en esta figura, con el fin de definir si se mantiene en el orden de la representación o sufre una crisis o desequilibrio dentro del relato. El narrador de *Ursúa* desenvuelve dos dinámicas. Una hace referencia a la imagen de ese ente testigo que conoce todos los movimientos, pensamientos y profundos sentimientos del héroe. Es un narrador que se permite adelantar, a modo de presagio, acontecimientos del relato, creyéndose, por supuesto, el único conocedor del futuro, de la historia y del personaje:

[...] pasaba los días por esas imágenes antiguas y no podía saber que en su destino lo esperaban las batallas bestiales y las flechas emponzoñadas, que llegaría a ser el hombre más poderoso de un reino, indescifrable, que el mismo se trenzaría en cinco guerras tratando de alcanzar un espejismo, que tendría en sus brazos a la mujer más bella de una raza nueva, y que finalmente la selva se cerraría sobre él como se cierra el agua sobre los pobres náufragos (pp. 29-30).

A partir de enunciados como el anterior se perfila un narrador que ya ha trazado el destino del relato y a la vez un personaje que está limitado a esa certeza del narrador. De otro lado, también se evidencia un narrador que participa como personaje y entra en la narración haciendo abstracción de situaciones referentes a su pasado que lo perturban:

[...] oí de niño la historia interminable de aquellos a quienes les quemaban las manos por desobediencia, a quienes les cortaban las orejas por su indiscreción [...] los hombres de Francisco Pizarro (no puedo olvidar que mi padre era uno de ellos en esa tarde infame) masacraron a siete mil incas (p. 36).

Cuando el narrador alcanza este nivel un tanto personal y reflexivo en el discurso se hace evidente su sentimiento de rencor y repulsión frente a las empresas que está narrando. Esto último le imprime un aura de desequilibrio al narrador, en tanto oscila entre seguir siendo un narrador objetivo y ser un personaje que experimenta rechazo frente a lo que observa y narra. Sin embargo, este hecho no modifica significativamente el orden de la narración. A

pesar de que el narrador se trastorna por los mecanismos que Ursúa utiliza para ganar sus batallas, sigue contando su vida insaciablemente, para dar cuenta de un hombre que llegó a los límites del horror humano por hartar sus ansias de poder. Así que el narrador permanece la mayor parte del relato en el régimen de la representación, en tanto es evidente un interés por mantener el orden e hilo de la historia. Tampoco interviene ninguna otra voz narrativa que pudiera hacer contraposición a este narrador-testigo único.

De otro lado, la figura del héroe tiene una contribución relevante en esta obra. Pedro de Ursúa, el personaje principal de la novela, se configura en el héroe ideal del orden de la representación, aquel que durante el relato es expuesto a una serie de dinámicas a fin de alcanzar un propósito definido. En el caso de *Ursúa*, el propósito es adquirir poder y riquezas en el Nuevo Mundo, intención presentada desde las primeras páginas por el narrador y que el personaje cumple, como marioneta a las órdenes de su titiritero.

En ese sentido, Pedro de Ursúa no se perfila como ese héroe problemático que evoca Georg Lukács (1974), ni como el sujeto en crisis de Gianni Vattimo (1990), ni como el héroe imperfecto de Mijaíl Bajtín (1989). Más bien, se opone a esa imagen de sujeto escindido, desequilibrado e inconsciente que pulula en *Museo de lo inútil* y comulga con ese héroe de la epopeya que, tras un viaje interminable en el que se enfrenta a monstruos y seres inconcebibles, logra su cometido por su implacable y particular personalidad:

Se había hecho amigo de los solicitantes, los seducía con su ingenio, y todo actuaba a su favor: el rostro franco iluminado por unos vigilantes ojos de halcón y por una sonrisa radiante, el lenguaje refinado de señorito español sazonado con giros de rufianes, la impaciencia de un cuerpo bien formado que ardía por entrar en acción (p. 111).

En el análisis de esta novela se percibe una escritura que, además de tener un carácter clásico, en el sentido de ser el instrumento para narrar la historia del héroe y mantener en orden la estructura, sugiere la intervención activa del autor en el curso y sentido del relato, en tanto es éste quien guía y moldea dicha escritura. Esto se complementa con la nota que cierra la obra, en la que se aclara que los hechos narrados son reales, así como la mayoría de los personajes. Solo algunos de ellos y sus acciones son producto de la ficción, pero la intención primaria permanece en la reconstrucción de una

historia verdadera que surge del estudio cuidadoso de fuentes y documentos históricos por parte de su autor.

En suma, *Ursúa* se consolida como un trabajo literario que no ha sufrido los efectos de la crisis del sujeto y, por consiguiente, de la crisis de la representación. En la obra permanecen motivos y formas que evocan un mundo ordenado y una escritura secuencial, armoniosa, pasiva, de tal modo que crea una coraza que impide la invasión de cualquier intento de fractura o fisura que altere la estructura. De ahí que se haya podido hacer una reconstrucción del contenido de la novela, mientras que en la presentación de *Museo de lo inútil* se vislumbra como imposible tal tarea, porque no hay una historia, sino múltiples, inconexas y a la vez convergentes que logran crear un mundo ficcional a partir del juego y la experimentación.

La ceiba de la memoria, ¿en un entre-lugar?

La ceiba de la memoria no sigue radicalmente modelos predeterminados y estructuras fijas al modo del orden de la representación, ni se deja absorber totalmente por la crisis de esta. No obstante, la obra recurre a mecanismos narrativos de ambos extremos, tanto para la construcción estructural como para la configuración del contenido y la dinámica de los personajes. Veremos entonces qué lado de la balanza se inclina más en la exploración de esta obra.

Para empezar, tenemos que, en una primera lectura, la estructura de la novela se percibe de modo similar a la forma que adquiere la escritura en *Museo de lo inútil*. La obra está compuesta por la superposición de varias historias que, en un primer momento, parecen inconexas entre sí, puesto que pertenecen a distintos tiempos narrativos y abordan conflictos y temáticas diversas. Con ello, el relato se torna ambiguo, fragmentado y complejo. Sin embargo, durante la lectura el lector va descubriendo que las distintas historias se pueden agrupar en tres planos narrativos y temporales. Por una parte, un grupo de personajes se ubica en el contexto de la época de la esclavitud en la Cartagena del siglo xvii —Pedro Claver, Alonso de Sandoval, Benkos Biohó, Analia Tu-Bari, Dominica de Orellana—. Otro grupo se encuentra en un tiempo más contemporáneo, finales del siglo xx en Europa —se trata de un par de cartageneros, padre e hijo que viajan por Europa con destino a Roma y se detienen en Varsovia para hacer una visita a Stella y Hans—. Y un tercer grupo, también ubicado en una época contemporánea, encabezado

por Thomas Bledsoe, escritor de ficción, y sus amigos Alekos Basilio Laska y Roberto Antonio, quienes se ubican en distintos lugares entre América y Roma debido a los viajes de Thomas Bledsoe.

Aunque estos tres grupos de historias y personajes generan un efecto de yuxtaposición de planos narrativos, se pueden identificar algunas conexiones argumentales que hacen que la ambigüedad y fragmentariedad en la estructura no permanezcan en la totalidad de la obra. De un lado, padre e hijo cartagenos emiten una serie de reflexiones en las que comparan el horror de los campos de concentración —tras una visita al Museo de Auschwitz— con las prácticas de esclavitud en Cartagena de Indias. Por otro lado, y ya hacia el final de la novela, el lector se entera de que Thomas Bledsoe escribe un relato ficcional sobre Pedro Claver. A lo anterior se suma la llegada del par de cartagenos a Roma, quienes se cruzan a la salida de la misma casa con el cuerpo sin vida de Thomas Bledsoe.

A pesar de que las conexiones entre los distintos planos de la novela otorgan cierta unidad y coherencia al relato, característica primordial de los modelos narrativos del orden de la representación, no podríamos afirmar que *La ceiba de la memoria* permanece totalmente en tal orden. El hecho de sobreponer tantas historias individuales de distintos contextos temporales y espaciales hace que *La ceiba de la memoria*, de entrada, se vislumbre como un trabajo literario erigido sobre la experimentación narrativa. Esto ubica a la novela más del lado de la crisis de la representación, tal vez no del modo tan radical como *Museo de lo inútil*, pero sí en la medida en que el relato intenta huir de formas establecidas y modelos de representación de una realidad única y ordenada. Por lo contrario, la realidad que recrea *La ceiba de la memoria* se percibe multitemporal y polifónica.

La evidencia de una estructura ambigua presupone, como se ha dicho antes, la presencia de un sujeto en crisis que sufre la desaparición inminente de su esencia y fundamento. En esa medida, la superposición de planos e historias individuales en *La ceiba de la memoria* se corresponde con la presencia de sujetos en crisis, proyectados tanto por la figura del narrador como por los personajes. Por un lado, la figura del narrador no es estática ni unívoca. Al contrario, esta se traslada de modo abrupto de personaje en personaje, generando múltiples narradores. Para ello, el relato despliega distintos mecanismos de forma simultánea, como la primera, segunda y tercera persona, y la incorporación de ejercicios de escritura llevados a cabo por los mismos

personajes. En consecuencia, la figura del narrador en esta obra es de ruptura, pues es conflictiva, ya que no permanece en el lugar que le corresponde según el orden de la representación, sino que sufre un tránsito de identidades a fuerza de la voluntad de la experimentación en la escritura.

La construcción de los personajes se fundamenta también desde la perspectiva del sujeto en crisis, ya que todos reflejan un conflicto interior con la pérdida de su esencia, su origen y el sentido de la existencia: Benkos y Analia, por su condición de esclavos, sienten que su espíritu ha sido arrancado por aquellos que los maltratan, les asignan nuevos nombres y los obligan a olvidar sus creencias; Pedro Claver y Alonso de Sandoval cuestionan su manera de actuar como representantes de Dios en la tierra y colaboradores en la evangelización de los negros esclavos; Dominica de Orellana busca la forma de justificar su estancia en el Nuevo Mundo y de encontrar en la escritura y los libros la respuesta a sus preocupaciones sobre las injusticias que atestigua; Thomas Bledsoe espera hallar en la escritura ficcional del pasado explicaciones sobre su conflicto como escritor; por último, los dos personajes oriundos de Cartagena intentan explicarse la persistencia del odio e insaciabilidad de poder del ser humano.

Las acciones de estos personajes coinciden con esa caracterización de sujetos en crisis, pues el desenlace de sus vidas resulta en el fracaso de empresas que intentaron modificar las preocupaciones subjetivas como colectivas. En consecuencia —en contraposición al orden de la representación— las acciones del relato no desembocan en la transformación del mundo a favor de los deseos de los héroes-personajes. Los personajes de esta obra se sintetizan en las figuras de héroes problemáticos, inconclusos y enigmáticos que cuestionan y reflexionan sobre sí mismos y su estar en el mundo.

Lo anterior nos permite señalar que la escritura se instala con mayor comodidad en la instancia de la conciencia, el pensamiento y la memoria de los personajes-narradores que en el plano de las acciones. Así que, de modo contrario a lo que sucede en *Ursúa*, en donde la acción retoma la autoridad del relato, tras las pocas expresiones de intimidad del narrador para dar consecución a la evolución del héroe, en *La ceiba de la memoria* la acción es absorbida por la irrupción de una escritura que surge al modo del monólogo interior y el fluir de la conciencia. En ningún momento el fluir de la conciencia de los narradores es interrumpido por algún intento de orden o por alguna voz narrativa que reclame autoridad. En ese sentido, la escritura en esta obra es

de apariencia libre y desbordante, en la medida en que se le permite existir al ritmo de la exploración de los personajes. Esa libertad y experimentación otorgada a la escritura hace que el relato esté construido bajo una prosa poética que se apodera de la narración para privilegiar el tránsito libre de las palabras, efecto que ocasiona cierta distorsión en el esfuerzo por identificar las acciones que darán coherencia al relato:

Mi memoria es un río manso que sé llamar. Me sumerjo en su corriente incontenible. Floto. Me voy a las orillas. Aguas de mi memoria que se pusieron turbias con los sedimentos que trastornan su curso tranquilo, lo desorientan y lo represan. Quedo atrapada en un cenagal y de allí no puedo salir. Parece que la vida interrumpida por este robo y este sometimiento sin razón, hubiera sido sepultada por los destrozos de lo que somos (Burgos, 2007, p. 73).

Como es de esperar, la cuestión del lugar del autor responde de modo análogo a la crisis de la representación y del sujeto. En *La ceiba de la memoria* el lugar del escritor aparece y desaparece ocasionalmente para recordarnos que la creación literaria se configura tras la disputa de un ser en crisis consigo mismo, que no tiene más remedio que dejar actuar a la escritura por sí misma para liberarse de dicha crisis. Contrario a *Museo de lo inútil*, en donde la figura del autor desaparece totalmente para ser parodiada y asumida por el juego de la escritura, y en oposición también a *Ursúa*, en donde la autoridad del escritor aparece hasta en las fisuras más recónditas del relato, en *La ceiba de la memoria* esa presencia autoral aparece y desaparece recurriendo a mecanismos experimentales que siguen quebrando el régimen de la representación.

Por una parte, la existencia de una escritura que se percibe libre y experimental, junto con una estructura que se presenta fragmentaria y superpuesta, señalan, de algún modo, la desaparición de la figura tradicional del autor. Este no interviene en el relato para organizar y limitar la escritura a fin de dar coherencia y secuencialidad a la narración. Sin embargo, hay apariciones momentáneas de esta figura autoral al generar las conexiones, ya nombradas, entre los tres planos narrativos, pues dichos vínculos pretenden dar un grado de unidad y coherencia a la obra.

De otro lado, la presencia del autor en la novela se da en modo metaficcional debido a la incursión de un personaje escritor, Thomas Bledsoe, y también a la presencia de uno de los personajes cartageneros que viajan por Europa, el padre, quien comparte algunos datos biográficos con Roberto Burgos Cantor.

Estos personajes ofrecen una serie de cuestionamientos propios de la labor de un escritor de ficción y específicamente del ejercicio de escritura de esta novela. Por ejemplo, asuntos sobre la veracidad de las fuentes históricas, la escritura del pasado, la relación entre hechos de violencia contemporáneos y la esclavitud, el compromiso del escritor en relación con la noción del tiempo, la historia, las palabras y la escritura, entre otros. De manera que la crisis del sujeto que sufre el autor en ese momento se proyecta en estos dos personajes como una vía de escape para expresar tal crisis, asegurando así su presencia en la obra.

En síntesis, y en respuesta a la pregunta que titula esta sección, se puede sostener que *La ceiba de la memoria*, en su conjunto de forma y contenido, está más cerca de reflejar la crisis de la representación y del sujeto, así como una presencia poco tradicional de la figura del autor, que de seguir el modelo establecido del orden de la representación. Es claro que esta obra no se deja arrastrar hacia la crisis total de la representación, puesto que, después de un trabajo interpretativo, es posible encontrar un sentido de totalidad entre la fragmentariedad y ambigüedad que caracterizan tanto la forma como la dinámica de los personajes.

Conclusión

A pesar de que las tres novelas presentadas emplean dispositivos diversos para la construcción de sus relatos —la primera más representativa del caos y la crisis del mundo contemporáneo que las otras dos; la segunda más tradicional y ordenada; y la última, también representante de un mundo y ser en crisis, pero de modo no tan radical como la primera—, las tres obras plantean un cuestionamiento propio del sujeto contemporáneo en crisis. Me refiero a la relación de dicho sujeto con el tiempo. En *Museo de lo inútil* se entrevé, de cierto modo, un afán por escudriñar las subjetividades de los antepasados del narrador y descubrir su origen para explicar conflictos coyunturales de tipo cultural y social. En *Ursúa* se da cuenta de un rastreo riguroso de la vida de un personaje significativo para la historia del país, pero que ha quedado en el olvido y que tal vez ofrecerá respuestas a un interrogante formulado en el presente. *La ceiba de la memoria* responde a la construcción de un episodio triste de la historia de la Colonia, la esclavitud, y lo pone en diálogo con otro suceso nefasto, el Holocausto, como una manera de reflexionar sobre cómo

construimos el pasado y también como un intento de hacer justicia en nombre de aquellos que no tuvieron voz en la historia oficial.

Sin duda, cada obra abstrae esa problemática del ser con el tiempo en grados distintos, y la diferencia está señalada en la correspondencia que cada novela propicia entre dicha problemática y los modos de hacer y ser de la obra. En otras palabras, la forma, el contenido, el lenguaje, la caracterización de los personajes, las figuras del narrador y del autor de cada obra reflejan el nivel de captación por parte del artista del conflicto del hombre con el tiempo, en el sentido en que esas particularidades de cada obra coinciden con dicho conflicto. Eso mismo provoca que el efecto en el lector respecto de la identificación con la problemática sea más intenso en las obras que la incorporan en su conjunto.

En ese orden de ideas, *Museo de lo inútil* y *La ceiba de la memoria*, más alejadas del orden de la representación, expresan con más fuerza el cuestionamiento del ser frente a la noción de tiempo y la manera de enfrentarlo. Esto no quiere decir que *Ursúa* sea inferior, sino que los trabajos literarios que quiebran con modelos tradicionales, contradicen representaciones de sujetos ideales y centrados, se oponen a narrar sucesivamente situaciones o acciones que pretenden desembocar en un estado idealizado y experimentan con el lenguaje, están más cerca de dar cuenta del sentir y las preocupaciones del hombre contemporáneo, y por lo tanto de existir de forma más coherencia con el tiempo del mundo que las produjo que aquellas que se niegan a representar la crisis.

Bibliografía

1. Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
2. Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Planeta.
3. Enaudeau, C. (1999) *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
4. Foucault, M. (2010) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F.: Siglo XXI.
5. Hegel, G.W. F. (1985). *De lo bello y sus formas*. Madrid: Espasa-Calpe.
6. Lukács, G. (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo xx.
7. Ospina, W. (2005). *Ursúa*. Bogotá: Alfaguara, 2005.

8. Parra Sandoval, R. (2007). *Museo de lo inútil*. Bogotá: Ediciones Bruguera.
9. Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Ediciones del Estante.
10. Vattimo, G. (1989). *Más allá del sujeto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
11. Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
12. Viviescas, V. (2011). La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2 (13), 13-46.