

# La mujer como edificación de la memoria en *Lo amador* de Roberto Burgos Cantor

*Emily K. Sterk*

The Pennsylvania State University

**Resumen:** Este ensayo analiza la colección de relatos cortos de Roberto Burgos Cantor, *Lo amador*. La colección narra la vida diaria de una comunidad de personas desplazadas en Cartagena, Colombia. Esta Cartagena neoliberal no solo se convirtió fuertemente dependiente del turismo, sino también de la mercantilización de los cuerpos de las mujeres. Este ensayo examina el papel del cuerpo femenino mercantilizado y también analiza su labor como defensora de la memoria histórica del barrio, Lo amador.

**Palabras clave:** Cuerpo femenino – Feminismo – Neoliberalismo – Memoria histórica – Soberanía.

Las obras del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor relatan las historias de una Cartagena popular que, a través del tiempo, ha sido sometida a la opresión sistémica, ya sea mediante la esclavitud, el conflicto armado o la explotación turística. Si bien su novela *La ceiba de la memoria* (Premio Casa de las Américas 2009) sin duda le ha ganado notoriedad, su anterior y primera colección de relatos cortos, *Lo amador* (1980), merece igual atención. Casi cuarenta años después de su publicación inicial, esta antología ha sido reeditada varias veces, más recientemente en 2017, demostrando la pertinencia del libro a lo largo de todos estos años y su relevancia actual en una Colombia donde la violencia aún persiste y sigue causando el desplazamiento de su ciudadanía.

*Lo amador* consiste de siete cuentos que narran la fundación de un barrio popular conformado por las medidas represivas y violentas del gobierno colombiano y el modelo económico, basado grandemente en la industria del turismo (sobre todo, en lugares como Cartagena). Cada uno de los siete relatos, contados por un miembro distinto de la comunidad, teje una memoria histórica de un barrio cartagenero llamado “Lo amador”. Como bien lo ha estudiado Hernando Motato, para conseguir recrear las particularidades culturales de esta región, el estilo literario de Burgos Cantor emplea lo coloquial e imita el dialecto y el humor costeño. Por ejemplo, la omisión de puntuación, las alteraciones y las repeticiones producen un lenguaje ágil que evoca la indignación y la rabia de cada

narrador. Derrotados por la vida, los personajes que funcionan de narradores se anclan a las ilusiones del futuro incierto y los sueños de inventar otra vida. En este sentido, mucha de la crítica se ha concentrado en estudiar cómo el uso de elementos cinematográficos y musicales interactúa con la creación y el desarrollo de los personajes, quienes “aspiran a ser felices y exitosos como [las estrellas de la canción]” (Saavedra Ardila 264).<sup>1</sup> Estando en el proceso de ser desplazados de su comunidad, los personajes van desde una costurera con ganas de ser cantante, un mecánico, una reina de belleza envejecida, un líder de un sindicato, un conductor de autobús, una trabajadora sexual y hasta una adivina. En sus oficios, los personajes frecuentemente interactúan con gente recién llegada a su comunidad, lo que hace hincapié sobre la gentrificación incipiente de barrios como este en Cartagena.

Uno de los recién llegados más impactantes sobre el conjunto de cuentos es un periodista que se mudó a *Lo amador* para “hacer un estudio sobre la gente que abandona su tierra” (83) y que, por cierto, es el único personaje externo a la íntima comunidad del barrio que cuenta con su propio relato en la colección.<sup>2</sup> A lo largo de sus narraciones, varios miembros de *Lo amador* incorporan detalles sobre sus conversaciones con el periodista y se denota que el barrio desconfía de sus intenciones. De hecho, dos personajes femeninos, la adivina y la exreina de belleza, se resisten a contestar preguntas en sus entrevistas con él. Aunque para muchos podría ser fácil trivializar sus roles, ya que las dos mujeres son ancianas y sus discursos son a veces incoherentes y fragmentados, una lectura feminista de *Lo amador* devela la importancia de una memoria femenina que rehúsa su entrada al archivo oficial del periodismo. En cambio, estos personajes conservan la memoria histórica y comunitaria del barrio dentro de sus propios cuerpos e historias orales. Más aún, sus papeles como guardianas de la memoria es otro acto de labor adicional que realizan para conservar el barrio y protegerlo de las fuerzas externas que intentan transformarlo y arrabatarlo.

Al enfatizar un análisis sobre estos dos personajes, encuentro que hay un vacío crítico que, desde una perspectiva feminista, estudie las intersecciones entre memoria

---

<sup>1</sup> En una entrevista con Elkin Restrepo, Burgos Cantor reveló que originalmente quería titular su colección de relatos cortos con un nombre más asociado con la idea de cantantes populares, pero en la época había varios libros con esos títulos como, por ejemplo, *Ella cantaba boleros* de Guillermo Cabrera Infante y *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy. Por lo tanto, es acertada la lectura crítica de Katherin Saavedra Ardila, quien explora el significado de la música y analiza las canciones que aparecen en los relatos cortos y sus conexiones con la vida popular colombiana. Además, Saavedra Ardila bien argumenta que la radio es un elemento vital de la vida diaria del Caribe colombiano y que los personajes usan la radio para imaginar una vida mejor. Por otro lado, Emiro Martínez-Osorio y Catherine Sawyer notan que *Lo amador* dialoga con el cine colombiano, y consideran la conexión entre el capitalismo y el cine como industria. Para Martínez-Osorio y Sawyer, el estilo narrativo del libro corresponde con el proceso colectivo de creación y recepción del cine, pues los personajes intentan recuperar la memoria del barrio a través del consumo de películas y el vínculo que establecen juntos en la sala de cine.

<sup>2</sup> El cuento dedicado al periodista se titula “Estas frases de amor que se repiten tanto”. Su narración alterna entre un comentario sobre su exnovia y el asesinato del líder de un sindicato, José Raquel, a manos de la policía.

comunitaria e industria turística en *Lo amador*. Es así que este ensayo se pregunta, ¿cuál es el rol del cuerpo femenino en la formación de la memoria comunitaria de este barrio popular en Cartagena? ¿De qué maneras las mujeres realizan actos de memoria que funcionan, además, como actos de soberanía política? Estas preguntas literarias nos arrojan hacia una consideración mayor, en términos socioeconómicos y políticos: ¿cómo viven y prosperan las mujeres comodificadas y vulnerables en una sociedad de consumo mediada por el gran turismo?

Mi análisis sigue estas preguntas y se centra en las nociones del archivo y el repertorio de Diana Taylor. En su libro seminal, Taylor define la memoria archival como fuentes permanentes o reproducibles, como documentos, mapas, textos literarios o películas, entre otros ejemplos. Por otro lado, el repertorio es efímero e irrepitible en su unicidad. Representa las prácticas encarnadas—o hechas cuerpo—que transmiten la memoria: la danza, la canción, el ritual, las prácticas curativas, por mencionar algunos casos. Siguiendo las ideas de Taylor, en este ensayo, uso el término “performance” para referirme a los actos de transferencia que son intrínsecamente políticos, es decir, “vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated [behavior]” (2-3).

En *Lo amador*, veo el performance femenino de la memoria—a través de los cuerpos de la adivina y la exreina de belleza—y su resistencia a entregarle sus historias orales al archivo periodístico como ejemplos de la infabilidad del repertorio. Es decir, si el periodista funciona en este texto como un agente que intenta capturar, editorializar y repetir los relatos populares como comodidades turísticas, las narrativas de estas dos mujeres imaginan una colectividad donde cuerpos como los suyos—femenizados, empobrecidos, envejecidos, descartados y empujados fuera de su espacio—todavía pertenecen cómodamente. En esta dinámica entre archivo y repertorio, compiten no solo discursividades, sino materialidades también sobre lo que fue, es y será Cartagena de Indias. En los performances de la memoria de la adivina y la exreina de belleza, surge un acto de soberanía que encarna la abstracción “Cartagena” en el ser, estar y hacer del cuerpo femenino.

Para expandir mi estudio sobre estas ideas, divido el resto de este artículo en tres partes. Primero, abordo el contexto sociohistórico de Cartagena finales del siglo veinte. Luego, paso a ofrecer un análisis de la adivina y su relato corto, “Aquí donde usted me ve”. Por último, examino la reina de belleza y su cuento, “Era una vez una reina que tenía”.

### **Turismo, periodismo y el Concurso Nacional de Belleza en Cartagena de Indias**

Aunque el barrio *Lo amador* aparece ficcionalizado en el libro, es un lugar real que queda en la zona norte de Cartagena de las Indias, Colombia, cuyo nombre se debe al apellido de Manuel Amador Fierro, descendiente de una familia notable en Cartagena y presidente del Estado Soberano de Bolívar entre 1867 y 1870. Irónicamente, entonces,

un barrio de miembros marginados de la sociedad encarna el legado de un hombre de élite, subrayando así la amplia brecha entre clases sociales. Siendo un libro que toma lugar en los años setenta, en *Lo amador*, el barrio aparece ya como un sitio de desplazamiento. Los personajes que lo pueblan son víctimas de migración forzada debido a la violencia partidista que ha azotado al país por décadas, específicamente después del asesinato del líder liberal y candidato presidencial, Jorge Eliécer Gaitán en 1948.<sup>3</sup> En medio de la violencia del conflicto armado, además, el sector del turismo se promovía fuertemente como vehículo para fortalecer el desarrollo regional y nacional, especialmente en Cartagena. Según Orlando Deavila Pertuz, la promoción turística en Cartagena comenzó a partir de 1956, coincidiendo con la patrimonialización y reorganización del espacio urbano:

La patrimonialización no es un proceso ajeno a los condicionamientos e inequidades generadas por el mercado. *Gentrificación*, entendida esta como el desplazamiento de residentes populares por la sobrevalorización del suelo, la manipulación arbitraria o unilateral de la memoria histórica, que termina convertida en una mercancía más que en el fundamento de la identidad social y cultural, e, inclusive, la homogeneización de los espacios urbanos debido a la insistencia en modificarlos acorde con estándares internacionales preestablecidos (125-6).

Esta conceptualización del espacio urbano era pensada específicamente para zonas coloniales de Cartagena, siendo la zona norte una de ellas, como se ve en el Plan de Renovación Urbana de la Zona Norte de 1968.<sup>4</sup> Aunque Burgos Cantor no menciona específicamente este plan en *Lo amador*, hay frecuentes referencias al cambio de zonificación residencial a comercial en el barrio. Como consecuencia, no solo hay más turistas en Cartagena, sino más recién llegados de otras áreas del país. En su viñeta, por ejemplo, el conductor del autobús reporta que muchos se han llegado para “poner su negocio en este barrio” (85). Por lo tanto, en *Lo amador*, los personajes deben enfrentar un temor constante de que eventualmente serán expulsados del barrio para hacerle espacio a una élite empresarial que viene a invertir dinero en la Cartagena del turismo.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> La mayoría de los historiadores datan los inicios del conflicto armado con el asesinato de Gaitán, que causó el período de “La Violencia” junto con un fuerte choque entre clases. Sin embargo, la historiadora Jasmin Hristov sugiere que el conflicto armado se remonta a la conquista de Colombia y la lucha entre Simón Bolívar y España por la independencia.

<sup>4</sup> Para ver más sobre el Plan de Renovación Urbana, ver la tesis doctoral de Deavila Pertuz, titulada *The Battle for Paradise: Tourism Development, Race, and Popular Politics during the Remaking of Cartagena (Colombia), 1942-1984*.

<sup>5</sup> Vale la pena mencionar que a medida que el conflicto avanzaba, la industria turística comenzó a publicitar Cartagena como un lugar aparte de Colombia. Laura Mayorga y Pilar Velásquez escriben, “By making Cartagena part of the Caribbean, and not part of Colombia per se, tourist promoters can persuade tourists that it is as safe as other Caribbean destinations” (159).

Además de los desarrollos comerciales en el espacio urbano, durante estas décadas también hubo cambios en el periodismo. En *Lo amador* se representan tensiones reales entre la clase baja y los periodistas durante los años setenta, resultado de la adquisición de medios pequeños por conglomerados noticiosos que respondían a grandes intereses nacionales. Como señala David Ramos Lara, en general, los periodistas tenían la orden de demostrar complacencia con la reorganización del espacio urbano en Cartagena. Por ejemplo, nos informa que

*El Universal* fue adquirido por la empresa periodística Vanguardia Liberal en asocio con un grupo de empresarios locales, muchos de los cuales tenían intereses en el desarrollo turístico y hotelero de la urbe. Así se llega al momento en que la noticia adquiere un valor comercial y los ideales primarios del periodismo son suplantados por el corporativismo empresarial (168).

En su relato corto, el periodista refiere a su trabajo reportando desde *Lo amador* como “rudimentario” (54). El periodista está desilusionado por su asignación como reportero en el barrio, pero nota que “de vez en vez una crónica aceptable como aquella de la muerte del mecánico en la calle que está detrás de la accesoria, o el reportaje con los guerrillos que se tomaron a San Pablo” (54). Su clasificación de eventos horrorosos, como el asesinato de Atenor Jugada como “una crónica aceptable”, sugiere su mercantilización de las tragedias del barrio por el bien de su propia carrera. Como veremos en las próximas secciones, el periodista nunca se integra dentro de la comunidad que vive actualmente dada su clase y oficio en el campo de periodismo.

Por último, es imposible hablar sobre la Cartagena turística sin comentar sobre la influencia del Concurso Nacional de Belleza (televisado en vivo desde 1970), uno de los actos más poderosos de la gentrificación de la ciudad durante el siglo XX. En su discusión sobre las formas en que el Concurso Nacional de Belleza interviene con la construcción de la nación, Ingrid Johanna Bolívar explica el significado de Cartagena como la anfitriona del Concurso:

La elección de Cartagena como anfitriona del Reinado Nacional de la Belleza no es gratuita. En primer lugar, se ha erigido como un lugar turístico, digno escenario de la belleza colombiana, sus mujeres y sus paisajes; en segundo lugar, el evento conmemora la independencia de Cartagena, de manera que su realización está ligada a las narrativas del pasado que la ciudad evoca. Por otra parte, dentro del orden nacional, Cartagena ha jugado en el pasado cercano un papel importante como puerto comercial por donde ‘entra la modernidad’, dado su flujo intenso de comunicación con el exterior. El Reinado coincide con las celebraciones de independencia y es el momento en el que Cartagena

exhibe su memoria, su pasado, presente en la arquitectura, pero sobre todo, exhibe su lugar en el orden nacional y en la constitución de un sentimiento nacional (69).

Entonces, lo que se puede ver en la televisión es la Cartagena del Concurso Nacional de Belleza, y no la de la “angosta esquina de la puta tierra” (Burgos Cantor 85) o *Lo amador*. El Concurso Nacional de Belleza propone una memoria histórica de una Cartagena que es hermosa y pacífica, y la élite regional reafirma y reproduce la narrativa de ese pasado histórico durante el evento. La reorganización del espacio urbano, conjuntamente con mayor publicidad del Concurso Nacional de Belleza, demuestra cómo Cartagena se transformó en un lugar que se ha basado en gran medida en el turismo y la comodificación del cuerpo de sus mujeres.

### **“Cuando empezamos el barrio”: (Re)construyendo *Lo amador* en “Aquí donde usted me ve”**

El relato corto “Aquí donde usted me ve” funciona como el núcleo narrativo de la colección, dado que la adivina cuenta el pasado del barrio y hace predicciones sobre su futuro y el destino colectivo de la comunidad. La necesidad de mercantilizarse en medio de la explotación turística se ve más claramente a través de la adivina. A lo largo del cuento, relata la fundación del barrio mientras habla sobre sus propias experiencias personales como miembro de la comunidad, su relación con sus vecinos y su negocio de adivinación.

Escrito en un anafórico sonsonete, la adivina repite el refrán, “Aquí donde usted me ve”, al comienzo de cada párrafo. En su estudio sobre las alusiones musicales de Burgos Cantor, Katherin Saavedra Ardila señala que el refrán viene de la canción “Bomba camará” de Richie Ray y Bobby Cruz, un dúo de salsa de los años sesenta. En la canción se repiten los dos versos, “Aquí donde usted me ve / yo soy el negro más bravo” (Ray). La canción enfatiza la rabia de los personajes por su marginalización y discriminación dentro de la sociedad. Como argumenta, además, Motato, ““Aquí donde usted me ve’ es el recurso al cual apela la narradora para la evocación de un pasado lleno de infortunios, penas y dolores que generan la pobreza y la marginalidad” (59). La incorporación de canciones subraya la oralidad y el hibridismo de la narrativa y su resistencia a la literatura escrita y (neo)colonial, y así, acerca este cuento a las “literaturas alternativas” que, según Martín Lienhard, subrayan y sobrepasan la colonialidad de la escritura en tanto se usan “como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual” (83). Siendo una mujer analfabeta, la adivina recurre a las canciones y las tradiciones orales para crear su propio registro de la historia, no con el uso de la escritura, sino con su propio cuerpo. Por lo tanto, la anáfora “aquí donde usted me ve” no solo impulsa el cuento y entretiene las narraciones sobre el pasado y el presente de la adivina, sino que también destaca la importancia de la corporalidad en su performance de la memoria.

Este relato corto revela toda la labor física y emocional que la adivina hace por su comunidad. En su descripción del barrio, la adivina enfatiza el trabajo arduo de todos los miembros de la comunidad cuando construyeron Lo amador desde cero. Antes de su llegada a la zona, no había ni carreteras ni casas:

Aquí donde usted me ve cuando y vine esto no era barrio ni era nada un deseo de seguir vivos y esa ilusión de un pedazo de patio con techo para cantar por la mañana para no dejarnos enfriar por ahí dejados de la gracia y con hambre era inventar de nada con puro deseo y ganas y los pocos que éramos estábamos todos no se había muerto nadie no habían matado a ninguno (63).

La creación del barrio comienza con el deseo esperanzador de prosperar en su nuevo hogar y sobrevivir con todo lo esencial en su pequeña comunidad de personas desplazadas. Es interesante notar el paso fluido entre un “yo” hablante, que ocupa un aquí y se muestra ante la mirada del “usted”, y un nosotros implícito, accionante en el pasado. La ilusión y el trabajo de ese “nosotros” en el pasado habita en el “yo” testigo del presente. La adivina es la memoria colectiva hecha cuerpo. A pesar de que la conclusión de su recuerdo señala el advenimiento de la violencia—un barrio donde hay ahora una presencia intensificada de la policía—su cuerpo sigue “aquí donde usted me ve”. Su mera existencia y su historia viva, hecha cuerpo, guarda a todos, incluso los muertos.

Después de la construcción de las casas, la adivina menciona que los fundadores luego construyeron el teatro Laurina. El teatro es una parte central de la cultura del barrio y el sitio aparece en cada uno de los siete cuentos. Como Emiro Martínez-Osorio y Catherine Sawyer destacan, el teatro Laurina simboliza un deseo colectivo de salir del barrio y tener otra vida, como la de las películas. Además de esto, para la adivina y la reina de belleza, el teatro es un sitio fundamental para hacer el performance de la memoria en vez de la escritura de la historia. Curiosamente, tanto la adivina como la reina de belleza realizan sus performances de la memoria en las afueras del teatro. La adivina también mantiene las memorias sobre la construcción del teatro, una “vaina tan linda”; en sus palabras:

El municipio nos ayudó poniendo el proyector y las rejas de hierro de la entrada la taquilla estaba a la izquierda un hueco redondo por el que no se veían sino las manos y se oía la voz quedó linda la fachada del frente unos girasoles de cemento en relieve encima de la puerta y dos como granadas grandes en los extremos de la parte alta coronando el nombre lo regaló el municipio y supimos que así se llamaba la esposa del alcalde la noche de la inauguración: Laurina (65).

La adivina nota el significado de tener un teatro en un barrio como Lo amador, pues incluso el alcalde asistió a la ceremonia para inaugurar el edificio. Aunque el municipio ayudó con la instalación de un proyector, los miembros del barrio hicieron la mayoría de la labor. Sin embargo, el municipio nombró el teatro en honor de la esposa del alcalde. Igual que el nombre “Lo amador”, el teatro “Laurina” refleja el control que las figuras políticas realizan en el barrio marginado. A pesar de esto, los antecedentes del teatro demuestran el poder de negociación demostrado por el colectivo del barrio para ganar un lugar propio para albergar sus ilusiones. La adivina luego expresa, “Sé de memoria la primera película que dieron en el teatro Laurina” (65). La capacidad de memorizar la película en su totalidad insinúa el poder de la memoria de la adivina y, sobre todo, destaca el significado emocional del teatro y su influencia en el repertorio de la historia del barrio.

Es más, reflexiona: “Aprendía a leer el destino mientras armábamos el teatro” (63). Mientras construye un sitio donde se pasarán representaciones de otras vidas posibles, la adivina desarrolla su propio performance de decir el futuro (o un posible futuro). Es decir, la imaginación utópica de un futuro alternativo depende de la labor física del colectivo y del performance de la memoria del cuerpo femenino que lo alberga hasta el presente. Asimismo, es interesante pensar en la necesidad de saber el futuro mientras se vive en un barrio precario y vulnerable como Lo amador. En este sentido, la brujería no solo es el vínculo entre pasado, presente y posibles futuros de la comunidad, sino también una fuente de ingresos que consigue navegar el mercado turístico.

Puede decirse, entonces, que tal como Lo amador lo hizo con su teatro, también negocia el cuerpo de la adivina en una suerte de “spiritualized materialism”: “Their [witches’] trade partners include clients, follows, protective spirits, and the dead; and their forms of exchange resemble commercial transactions in which goods and information are paid for with propitiatory rituals and prayers” (Romberg 12-13). Más aún, esta adivina funciona como una activista comunitaria en sus intentos de proteger sus historias, tal como lo ha pensado Ana Castillo:

Her personal traumas experienced as a direct result of her femaleness, her brown skin, and her economic hardships, are understood as being part of the degenerating system we are obliged to live under. Once the causes for certain obstacles in her life are identified and worked through, she does not flounder about as merely a ‘survivor’ . . . but uses the new affirmation, *that she is and has always been part of intricate network of life on this planet*, to strengthen herself and to share her knowledge with others. Ultimately we seek to propel ourselves into a collective state of being, which is so ancient we will consider it new (159-60).

En un futuro predeterminado por el turismo, donde se explotan los cuerpos de las cartageneras, la adivina es quien consigue tener algún control de dicha predeterminación para sí y su comunidad.



Además de su empleo como adivina, también asume el papel de cuidadora de la comunidad. Nota, “No sé si aquí donde usted me ve será la vejez que me pone a pensar estas cosas pero yo que he corrido para ayudar cada vez que nace alguien que me sabía la historia enterita de cada uno” (66). La labor de la adivina como comadrona encapsula las ideas de Hannah Arendt sobre la labor como una característica de habitar un cuerpo vivo. Según Arendt, la labor es automática, necesaria, dolorosa y privada:

The only activity which corresponds strictly to the experience of worldlessness, or rather to the loss of the world that occurs in pain, is laboring, where the human body, its activity notwithstanding, is also thrown back upon itself, concentrates upon nothing but its own being alive, and remains imprisoned in its metabolism with nature without ever transcending or freeing itself from the recurring cycle of its own functioning (115).

Como resultado de las diferencias de género relacionadas con las distinciones entre la labor (femenina y reproductiva) y el trabajo (masculino y productivo), la adivina es responsable tanto de labores materiales como mentales dentro de la comunidad. Es ella quien invierte una enorme cantidad de energía para humanizarse a sí misma y al resto de la comunidad, ante un sistema que los trata como mercancías.

A pesar de las circunstancias, la adivina usa sus poderes para apoyar a su comunidad. Sin embargo, el trabajo físico y emocional que realiza todos los días la obliga a sacrificar su propia salud. Está envejeciendo y consiguientemente sufre de pérdida de memoria y, a veces, hace lecturas erróneas de las barajas. Curiosamente, culpa sus fallas en la lectura del destino al hecho de que mantiene muchas memorias: “El personal se burla dice que no puedo leer ya el futuro y el imprevisto en las barajas porque tengo demasiados recuerdos” (64). Según ella, su capacidad de leer el futuro del barrio Lo amador está directamente relacionada con sus lecturas del pasado lleno de pobreza, opresión y violencia a manos de la policía y los paramilitares. Como analiza Taylor, el performance puede transmitir las memorias traumáticas (168) y el trauma colectivo que porta el cuerpo de la adivina afecta su lectura de las barajas, lo que en consecuencia altera el destino de sus clientes:

Vienen y me cuentan los desastres del amor lo esquivo de la fortuna lo difícil y teso de la desilusión que va gastando las ganas y vuelven a soñar con la carta que anuncia la figura a caballo en tres lunas tres sueños tres acontecimientos y no es que se equivoquen las barajas o nos engañen sino que la carta se pierde y una carta extraviada en los vericuetos del destino no llega nunca ve usted en cambio le tengo miedo a las barajas volteadas a las que se me escapan de las manos y me anuncian un dolor una pérdida por eso es que me quedo a veces mira que mira el tiempo de atrás a ver si

descubro dónde se me escondió el futuro dónde se dañó y nos dejó con esta hornilla apagada y el café frío y por más que miro nada quedo loca pensando en blanco con ganas de reírme de tanta tristeza (64-65).

En medio de su lectura de las barajas, las cartas perdidas le prohíben ver el futuro. Mira “el tiempo de atrás” para descubrir el futuro escondido, pero su lectura le dirige a su momento actual de tristeza. Podría decirse que, curiosamente, sus propias memorias traumáticas provocan lecturas equivocadas que, a la vez, hacen su repertorio más fluido en cuanto a emociones—“reírme de tristeza”—y los planos del tiempo. Su performance como adivina vaticina, entonces, la resistencia de la memoria colectiva a entregarse al archivo.

Quizás no haya mejor momento para apreciar esta fluidez que cuando se dan los momentos de diálogo tenso y esquivo entre el periodista y la adivina. Para pensarlos mejor, acudo a las reflexiones que Jamaica Kincaid hiciera en su ensayo, *A Small Place*. Al analizar los efectos nocivos de una economía turística en la isla caribeña de Antigua, Kincaid nota:

To the people in a small place, the division of Time into the Past, the Present, and the Future does not exist. An event that occurred one hundred years ago might be as vivid to them as if it were happening at this very moment. And then, an event that is occurring at this very moment might pass before them with such dimness that it is as if it had happened one hundred years ago. No action in the present is an action planned with a view of its effect on the future. When the future, bearing its own events, arrives, its ancestry is then traced in a trancelike retrospect, at the end of which, their mouths and eyes wide with their astonishment, the people in a small place reveal themselves to be like children being shown the secrets of a magic trick (54).

Esta fluidez temporal, fuera del orden moderno, se caracteriza en las oraciones extensas de la adivina y su constante cambio de tema a lo largo de su relato corto. Es por esto que la comunidad de *Lo amador* no se adhiere a los estándares narrativos del periodista. Como en la Antigua de Kincaid, los eventos en el barrio *Lo amador* se confunden, enfatizando así la presencia aplastante de las capas de violencia en toda la zona—la pobreza, la guerra, el turismo, la gentrificación y el desplazamiento—a la vez que el ahínco al lugar que ocupan sus cuerpos vulnerables.

Es por esto que, tal vez, la resistencia anclada en el performance del cuerpo femenino de la adivina sea la única que le quede a este barrio marginal. Si bien la fundación del barrio inició líneas de potencialidad para un futuro anclado en el presente del hacer colectivo, la adivina reconoce que la soberanía local—al igual que las labores femeninas de su cuerpo—es meramente una repetición fugaz e “ilusoria”:

Esa ilusión que nos ayudó a inventar este barrio y que nos mantiene vivos a pesar de todo es una ilusión duradera que de pronto nos deja morirnos . . . No sé si seré una mala echadora de las barajas me canso de que el príncipe en el caballo pierda el camino o el oro se esconda bajo la sota de basto y esa esperanza se haya olvidado de nosotros quiero salir gritando que esta vida se gastó que inventemos otra desde el principio igual a cuando empezamos el barrio” (65-66).

¿Acaso abandonar el barrio sea la única manera de tener un futuro mejor? ¿O será necesario “inventar” otros inicios? Lo único que le queda por cierto a la adivina es resistir el avance del archivo periodístico.

Ante el interrogatorio agresivo del periodista sobre la vida cotidiana en la zona, la adivina explica: “no necesito mirar las barajas para verlo a él que es un muchacho leído” (67). Sus conocimientos son distintos; pero mientras que la adivina reconoce el valor del que porta el periodista, este no puede siquiera ver el que porta el cuerpo femenino al que interroga, en su labor de “spiritualized materialism”. En este cuento, entonces, se pueden ver las tensiones entre la clase baja y los periodistas, durante los años setenta en Cartagena, según lo ya señalado por David Lara Ramos. Y esto sale en detrimento del conocimiento moderno del periodismo, pues como la adivina menciona, “A veces viene con la grabadora me río le digo que no soy reina ni cantante ni sirvo para crónicas mi tiempo se pudrió” (67). En un comentario que aparenta autodesprecio, la vidente entrevé la intención de registrar y atrapar su relato y se niega a entregarlo. De esta manera, la adivina y sus crónicas no permanecen en el archivo; solo existen dentro de su propio cuerpo y espacio femeninos.

Más aún, al final de su interacción con el periodista, la adivina expresa, “Lo molesto y le digo que tiene que cambiar de barrio que aquí como una maldición todos vamos perdiendo algo un sueño la mujer la cabeza la vida el marido una canción” (67). De una manera cortante, la adivina lo anima a irse del barrio; desalienta su presencia en la comunidad y él, a diferencia de los demás, tiene los medios financieros para mudarse. En su análisis de la retórica de las brujas, Romberg nota:

Amazingly, straightforward depictions of their situations produce neither anger nor desperation in clients. On the contrary, listening to their problems rendered bluntly by brujos seems to produce a positive reaction . . . Perhaps brujos can speak the socially unspeakable, regardless of social decorum (231).

Por lo tanto, en la advertencia que, sin tapujos, le da al periodista, las palabras de la adivina protegen al resto del barrio. Al fin y al cabo, la adivina se resiste a las empresas periodística y turística en Cartagena a través de su performance.

**“Fijado para siempre en la memoria del barrio”: La memoria encarnada en “Era una vez una reina que tenía”**

El cuento “Era una vez una reina que tenía” es relatado por Aracely, una exreina de belleza y participante en el Concurso Nacional de Belleza en Cartagena. La historia se cuenta en un pasado no muy definido sino hasta al final, cuando se revela que Aracely ha envejecido y, en el presente, vende cigarrillos al lado del teatro Laurina. Para narrar este relato corto, Burgos Cantor emplea un *Bildungsroman*, haciendo hincapié en la niñez de Aracely. Como Guillermina de Ferrari argumenta:

The coming-of-age story can be seen as ‘naturally’ creating a narrative space in which the reader may ‘experience’ the history of a community through the ‘uncontaminated’ eyes of a child. From this point of view, the childhood story seems a convenient vehicle for the author to dig deep into a community’s intimate, domestic moments as sources of collective truth (105).

Como veremos, la narradora de “Era una vez una reina que tenía” tampoco expone la sombría realidad de su vida como una reina de belleza sino hasta el final de su historia.

Aracely también interactúa con el periodista y, como la adivina, se resiste a contestar todas sus preguntas. Similar al relato corto anterior, la narración de Aracely se estructura anafóricamente, esta vez con una interpelación implícita que parece darle permiso para hablar: “Cuando el señor periodista lo preguntó” (41). Igualmente, su narrativa no sigue la linealidad histórica, sino que su uso de temporalidades paralelas enfatiza la importancia del pasado en la formación del futuro de cada personaje que vive en *Lo amador*.

A diferencia del texto anterior, en este, las preguntas del periodista se omiten en una serie de elipses. Las respuestas de Aracely nos permiten suponer que son preguntas típicas de un concurso de belleza, “1.68 de estatura, 80-64-94 centímetros de busto, cintura y cadera en su respectivo orden” (41), lo cual subraya la objetivación de los cuerpos femeninos en los concursos de belleza. Luego opina, “La mujer debía usar sostenes porque es una prenda que ayuda a la mujer” (42) y “Los hombres son necesarios porque sin ellos es imposible formar un hogar” (42). Sus respuestas destacan una adhesión a las normas heteropatriarcales que moldean los parámetros de inclusión y exclusión de concursos de belleza, tal como el Concurso Nacional de Belleza de Colombia. Como se aprecia en este tipo de competencia, para los jueces, la belleza corporal es el aspecto más

importante de una mujer, y es solamente por medio de la construcción del cuerpo femenino que se posibilitan las cualidades personales.<sup>6</sup>

Si bien notamos que Aracely se siente más cómoda al contestar las preguntas sobre su cuerpo y comentar sobre otros asuntos típicos de los concursos de belleza que al responder a preguntas personales y existenciales del periodista, la reina de belleza exhibe agencia sobre su propio cuerpo. Se considera a sí misma como “una reina cuidadosa”, lo que demuestra su conciencia en su presentación y las medidas precisas que toma en su performance como una reina de belleza. Más allá, muy bien reconoce el artificio performático de este rol, y al hablar de su niñez, menciona, “Podía disfrazarme de reina” (45). Disfrazada de reina, Aracely puede negociar su estatus socioeconómico que le ha conllevado dolor y pobreza. En su performance como reina, incorpora los valores de las élites cartageneras y subvierte, así, su posición dentro de la jerarquía de la ciudad. Esto, además, denota—al igual que con el performance de reina de belleza—la artificialidad de la división socioeconómica, además de por género.

Al igual que la adivina, Aracely refleja una preocupación por su papel dentro de la preservación de un registro de la memoria histórica del barrio. Por ejemplo, después de una reflexión sobre la muerte de su padre y su consiguiente incapacidad para volver al colegio debido a la necesidad de trabajar, comenta:

Cuando el señor periodista lo preguntó yo me quedé como lela. Pero al final todo resultaba a tiempo dentro del tiempo en que sentía debía moverse una reina cuidadosa de cada gesto de cada palabra de eso que quedaría fijado para siempre en la memoria del barrio en las fotografías de los periódicos en las grabaciones de las emisoras en las paredes de mis sueños (43-4).

Su nivel de paranoia sobre las formas en que “cada gesto de cada palabra” estarán arraigados en los recuerdos de los cartageneros para siempre se deben a su gran experiencia con la tecnología del registro, como grabaciones y fotografías. Por lo tanto, su reticencia a ciertas preguntas del periodista puede relacionarse más con su conocimiento del poder de la prensa que con su incapacidad para contestar. A final de cuentas, como reina de belleza, el propio cuerpo de Aracely sirve como una forma de memoria encarnada: es la representación de lo que fue un ideal de belleza en cierto

---

<sup>6</sup> Sobre este particular, Bolívar abunda: “Igualmente, el culto a la belleza, la dedicación, la elaboración y las acciones sobre el cuerpo que esto implica, no sólo por parte de las instituciones modernas sino de los mismos sujetos, demuestra la presencia de un pensamiento moderno que confía y cree en una tecnificación de la razón sobre la naturaleza, en el dominio del destino y en el arbitrio del hombre sobre el mundo. Esto último nos conduce a otro punto importante; a partir del control sobre el cuerpo, el sujeto se constituye en un actor sobre sí mismo, que se debe autorregular, formándose continuamente desde el mismo cuerpo” (52).

momento. Y su cuerpo, al ser parte del colectivo de Lo amador, ofrece valor adquirido a la comunidad, en cuanto fue apreciado como lo más hermoso, según la oficialidad del Concurso Nacional de Belleza.

Claro está, este tipo de repertorio de la memoria nos indica una explotación del cuerpo femenino, no solo por el Concurso Nacional de Belleza (el estándar de belleza), sino también por el barrio (el orgullo local). El legado de Aracely se representa a partir de grafitis por todo el barrio, a los cuales hay referencias en varios otros relatos cortos, así como en el prólogo y epílogo del libro. Esta omnipresencia de grafitis demuestra que Aracely y la memoria de su cuerpo mercantilizado siempre existirán en el barrio, aun si están “descoloridos,” como nota el periodista (50). Es esta explotación de su imagen, sin embargo, la que le ofrece un lugar de legitimidad al relato de Aracely:

Pero por Dios santísimo es verdad si no mire aquí mismo enfrente de la venta de cigarrillos y dulces que atiendo aquí en la puerta del teatro Laurina mire a pesar de lluvia mire a pesar del sol de los años caballero que son los perros sueltos del tiempo. Que dice, con pintura celeste y verde, que dice, **ARACELY 1<sup>RA</sup> REINA DEL MUNDO**. Lo ve yo estoy muy vieja para decir mentiras. Y así quedará para que no me olviden en todas las paredillas del barrio (46).

Ya envejecida y empobrecida, Aracely trabaja al lado de una pieza de grafiti que sirve como un recordatorio constante de su belleza anterior. Su cuerpo en el presente contrasta tajantemente con esa imaginación patriarcal que ha intentado abusar de su cuerpo del pasado. En ese contraste hay una subversión. Aunque no es sorprendente que se sienta alienada de sus propios deseos y que se obsesione sobre el pasado, anhelando un mundo que ya no existe, su presente envejecido y empobrecido denota lo efímero y lo ficticio del ideal femenino. Más aún, en su afirmación de ser hoy la misma que ganó ayer hay un reclamo, si bien implícito y tal vez accidental, por mutar el ideal o que el ideal mute con la transformación del cuerpo. Hay, además, igual que en el relato de la adivina, un *fluir* temporal distinto del tiempo moderno del archivo periodístico.

Quizás también por ese contraste tajante es que las preguntas del periodista no se explicitan. Incluso, al final de su narración, Aracely exclama que no recuerda la pregunta original del periodista: “Pero qué me preguntó el señor periodista. De tanto pensarlo y pensarlo se ha gastado y es el mismo olvido. Tal vez dije algo que no se atrevió a publicar. No sé” (46). Este olvido, a diferencia del resto de las omisiones de las preguntas del periodista, también borra la respuesta de Aracely y nos deja conjeturando sobre contenidos:

Cuando el señor periodista lo preguntó yo me quedé como lela. Nunca se me había ocurrido. Verdad, uno que se va a poner a pensar en eso. Y me quedé tratando de esconder el silencio con una risa de boba y pensando

en lo fácil que fueron las otras preguntas . . . me dijo que entonces para terminar qué era lo que yo más deseaba y una vez se lo contesté, cortico y misterioso como él no lo esperaba, apagó la grabadora (39).

Su incapacidad de entender las motivaciones del periodista personifica el choque entre el archivo y el repertorio. Su propio performance de la memoria cotidiana no corresponde con los estándares formales del registro. Además, su comentario revela las fallas de su memoria y la entrevista se convierte en un olvido para Aracely.

No obstante, el comportamiento “misterioso” del periodista implica que la respuesta de su entrevistada es controversial e inaceptable para el discurso—y el saber—periodístico. Por lo tanto, sí podemos suponer que Aracely reconoció que había motivaciones ulteriores en esa pregunta indecible. Y lo indecible de su respuesta nos indica, entonces, su resistencia efectiva que consigue protegerla de un intento más por encuadrarla dentro de una serie de prejuicios. Así, las palabras de Aracely no encuentran cabida dentro del archivo: no pueden ser grabadas, transcritas o publicadas. Tal como los lectores del periódico, nosotros—lectores del cuento—no sabremos nunca la respuesta de Aracely. Ella se resiste a nuestra mirada también.

Para concluir, los dos personajes femeninos de *Lo amador*—la adivina y la exreina de belleza—contribuyen a la memoria comunitaria e histórica del barrio de desplazados. A lo largo de sus experiencias, se enfrentan con retos creados por el turismo, que tomó forma en los años setenta en Cartagena. Al mismo tiempo que las dos mujeres mercantilizan sus cuerpos, también trabajan como defensoras de la memoria histórica de *Lo amador*. Sus maneras de interactuar con la memoria chocan con la del periodista, que representa la presencia externa y dominante en una comunidad popular.

Específicamente, como hemos visto, en el relato corto “Aquí donde usted me ve”, Burgos Cantor emplea el cuerpo femenino de la adivina para representar el pasado y el futuro del Caribe colombiano. Si bien su cuerpo se usa como herramienta de memoria, la adivina no es pasiva. Más bien, el proceso de relatar la memoria histórica del barrio implica su agencia. A través de su cuerpo y las barajas, la adivina representa una alegoría de una comunidad que ella misma imagina, construye y realiza. Su performance de la memoria significa un acto de la soberanía que es efímero y inestable. Es decir, sus interpretaciones de las barajas nos pintan una visión del futuro que choca con los sueños de los personajes de tener una vida como la que ven en las películas presentadas en el teatro Laurina.

Tanto ese caso, como en el de Aracely, el cuerpo de la mujer realiza un performance de la memoria. La memoria de la joven Aracely, como se ha explicado, sirve como símbolo de la identidad comunitaria en el pasado y el presente. Mientras tanto, la anciana Aracely tiene que ejercer la labor de reconciliar sus dos identidades dentro de dos distintas temporalidades. A pesar de la embestadura violenta de las normas heteropatriarcales sobre su cuerpo, ese fluir temporal es lo que le preserva un lugar—allí al lado del teatro Laurina—para subvertir los ideales que la han intentado definir.

A diferencia del archivo del periodismo, que estratégicamente incluye y excluye fragmentos de información y es inaccesible para la propia comunidad a la que intenta representar en su escritura, los miembros del barrio interactúan con el repertorio de las dos mujeres diariamente. Como encarnaciones de la memoria histórica y la identidad comunitaria, los cuerpos de las dos mujeres sostienen mucha labor física y emocional. Su performance de la memoria traumática tiene su precio: sus ilusiones para un futuro mejor se nublan con las memorias violentas de su pasado y presente. Es por esto, tal vez, que tanto Aracely, como la adivina, experimentan lapsos en la memoria. Si bien se puede argumentar que sus lapsos son el resultado del proceso de envejecimiento, también subrayan el nivel de labor emocional y física que las dos mujeres hacen en el barrio. Sus lapsos en la memoria representan todos los retos a los que *Lo amador* se ha enfrentado, memorias que, en el presente, los dos cuerpos femeninos encarnan.

Aunque sus historias demuestran un pesimismo relativo sobre el estado de la Cartagena turística, a la vez, evocan un sentimiento celebratorio. Los relatos cortos de *Lo amador* celebran la existencia del barrio a pesar de la violencia y la explotación. Convocan un presente en continua negociación para la gente que vive en “un sitio lindo propio” (63)—un lugar soberano—que es *Lo amador* de Cartagena de Indias.

#### OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. U of Chicago P, 1998.
- Ardila, Katherin Saavedra. “*Lo amador*: encuentro entre la música y la ciudad”. *Actas de ponencias de la Conferencia Internacional de la Asociación Colombiana de Estudios del Caribe: Cultura, ciudades y economía en el Caribe: Una mirada al litoral*, editado por Jorge Enrique Elías-Caro y Raúl Román Romer, Asociación Colombiana de Estudios del Caribe, 2016, pp. 259-264.
- Bolívar, Ingrid Johanna, et al. “Estetizar la política: Lo nacional de la belleza y la geografía del turismo, 1947-1970”. *Cuadernos de nación: Belleza, fútbol y religiosidad popular*, editado por Ingrid Johanna Bolívar et al., Ministerio de Cultura, 2001, pp. 45-84.
- Cantor, Roberto Burgos. *Lo amador*. 3<sup>era</sup> ed., Editorial Planeta Colombiana, 2012.
- Castillo, Ana. “Brujas and Curanderas: A Lived Spirituality.” *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, U of New Mexico P, 1994, 145-161.
- Ferrari, Guillermina De. “Coming of Age in the Tropics: Girlhood and the Making of the Colonial Body.” *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*, U of Virginia P, 2007, pp. 104-143.
- Hristov, Jasmin. *Paramilitarism and Neoliberalism: Violent Systems of Capital Accumulation in Colombia and Beyond*. Pluto Press, 2016.
- Kincaid, Jamaica. *A Small Place*. Farrar, Straus and Giroux, 1988.



- Lienhard, Martin. "De la oralidad a la escritura alfabética: Una literatura escrita alternativa". *La voz y su buella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Ediciones Casa de las Américas, 1990, pp. 56-85.
- Mayorga, Laura y Pilar Velásquez. "Bleak Pasts, Bleak Futures: Life Paths of Thirteen Young Prostitutes in Cartagena, Colombia." *Sun, Sex, and Gold: Tourism and Sex Work in the Caribbean*, editado por Kamalla Kempadoo, Rowman & Littlefield, 1999, pp. 157-182.
- Motato, Hernando C. "Voces de la marginalidad en *Lo amador*, de Roberto Burgos Cantor". *Cuadernos de literatura*, no. 25, 2017, pp. 51-71.
- Osorio, Emiro Martínez y Catherine Sawyer. Presentación. *Lo amador*, de Roberto Burgos Cantor, 1980, 4ª ed., Biblioteca Nacional de Colombia, 2017, pp. 7-17.
- Pertuz, Orlando Deavila. "Los desterrados del paraíso: turismo, desarrollo y patrimonialización en Cartagena a mediados del siglo XX". *Los desterrados del paraíso: Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, editado por Alberto Abello Vives y Francisco Javier Flórez Bolívar, Editorial Maremagnum, 2015, pp. 123-146.
- Ramos, David Lara. "Prensa local y transformación urbana: Los medios y el desalojo de Chambacú". *Los desterrados del paraíso: Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, editado por Alberto Abello Vives y Francisco Javier Flórez Bolívar, Editorial Maremagnum, 2015, pp. 147-169.
- Ray, Richie y Bobby Cruz. "Bomba camará". *Jala Jala y Boogaloo*, Alegre, 1968. *Spotify*, [https://open.spotify.com/album/4UnQVmk13uH5mEBvAvQbjH#\\_=\\_](https://open.spotify.com/album/4UnQVmk13uH5mEBvAvQbjH#_=_)
- Restrepo, Elkin. "Roberto Burgos Cantor: Un autor bajo la ceiba". *Revista Universidad de Antioquia*, no. 302, 2010, pp. 61-72.
- Romberg, Raquel. *Witchcraft and Welfare: Spiritual Capital and the Business of Magic in Modern Puerto Rico*. U of Texas P, 2003.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Duke UP, 2003.