ARTÍCULOS

Romanza para murciélagos y *La balada del pajarillo* de Germán Espinosa: Regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas

Cristo Rafael Figueroa Sánchez
Pontificia Universidad Javeriana
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

La recurrente contraposición esfera local-esfera global constituye uno de los ejes estructurantes del universo literario y de la visión de mundo del escritor cartagenero Germán Espinosa; su amplia producción lírica, narrativa, ensayística, biográfica, periodística y de traducción desde 1954 hasta el año 2001, se levanta sobre una tensión dialéctica entre temporalidades hispanoamericanas e historiografías eurocéntricas, imaginarios del colonizado y posiciones del colonizador, sensibilidad criolla y racionalismo filosófico, cultura caribeña y tradición occidental, referentes colombianos y arquetipos clásicos. Dicho universo literario no sólo constituye una referencia indiscutible en nuestra cultura contemporánea, sino que gracias a las potencialidades de la función poética del lenguaje, hace posible la percepción de procesos irresueltos en el devenir del subcontinente hispanoamericano, la enunciación imaginaria de la historia, el descubrimiento de significados ocultos en situaciones concluidas y el establecimiento de nuevas conexiones que logran afirmar un presente y proyectar un futuro, sin olvidar nunca el peso de un pasado lleno de conflictos, desconocimiento y exclusiones[1].

Las siguientes reflexiones pretenden abordar la narrativa reciente de Germán Espinosa, el libro de relatos *Romanza para murciélagos* (1999) y la novela *La balada del pajarillo* (2000). Su reconocida trayectoria dentro de las posibilidades del género, conforma un modelo del quehacer literario centrado en el trabajo miniaturista del lenguaje, en el diálogo cultural y en la creación de estructuras significativas capaces de resituar la historia, recrear la memoria colectiva o disparar la imaginación hasta enunciar inéditamente una realidad que nos toca de cerca.

Durante más de treinta y cinco años, Germán Espinosa se ha dedicado a la creación rigurosa del cuento en tanto género literario autónomo, el cual comporta una visión englobante a partir de una percepción sincrónica de la realidad; en este proceso el autor dilata y contrae el estatuto del género centrándose en una búsqueda constante de significación a través de motivos lejanos o cercanos, localizados en contextos conocidos, desconocidos, ficticios, históricos, regionales o legendarios, a través de formalizaciones que mezclan el relato convencional, el cuento artefacto, el minicuento y formas mixtas como la nouvelle y el relato de largo aliento[2]. En todos los casos, las estrategias narrativas, los datos escondidos y los procesos de enunciación se aglutinan para interesar al lector y conducirlo casi siempre a una revelación, que unas veces lo sorprende, otras le crea dudas inquietantes o lo sumerge en la incertidumbre.

En efecto, su primer libro *La noche de la trapa* (1965) incursiona en lo fantástico, la magia o el guiño cercano a la ciencia-ficción como categorías universales que permiten remover realidades locales y resituarlas en ámbitos amplios de la historia y de la cultura: el mago que logra avivar la bestia que vive en todos los hombres, la inversión de la teoría de Taine o el traslado bradburiano de la civilización humana a planetas lejanos. En *El naipe negro* (1988) se desnuda aún más la prosa con el objeto de apuntar hacia la esfera sicológica sin abandonar la dimensión fantástica. Las formas narrativas se multiplican --cuentos breves, relatos clásicos, versiones provenientes de tradiciones orales, reelaboración de testimonios, etc.--, para abordar diversidad de tópicos: el hombre como mera alusión del universo; aquél y éste poseen infinidad de dobles; cruce enigmático de temporalidades; imposibilidad de contrariar el destino, trastoque de valores y obsesión por escudriñar el pasado.

En 1999 Germán Espinosa nos sorprende con *Romanza para murciélagos*, libro integrado por tres relatos cercanos a la "nouvelle,"[3] caracterizados por el control narrativo, primera persona focalizadora, ningún hilo suelto y conciencia de escritura; incluso el título mismo, *Romanza*, inspirado en la música, mediación estética cara a Germán Espinosa, alude a una cierta brevedad de la

composición instrumental cantada por una sola voz; y a su vez, la referencia al murciélago, motivo también fascinante para el autor, contiene connotaciones asociadas con el misterio y con visiones ominosas que contrarían la regularidad y la lógica humanas.

Los motivos desencadenantes de una visión de mundo no sólo son de rancia estirpe literaria, sino que se sitúan en nuestra historia reciente: la hipnosis regresiva como forma de resistencia ante el destino inexorable, en "Una ficción perdurable," relato desarrollado en una ciudad hidalga, análoga a Popayán, en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX; la imposibilidad de destemporalizar leyendas políticas sostenidas con creces en "Por amor a la momia," relato ubicado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en un pequeño y pobre país caribeño gobernado desde París por un presidente que desconoce al pueblo que lo llevó al poder; y la afirmación suprema de la propia voluntad en aras de violentar la tradición y enfrentarse a lo desconocido, en "Romanza para murciélagos," relato localizado en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XX que sufre el impacto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Los tres relatos se unifican a través de dos motivos recurrentes: la reflexión y vivencia del proceso de escritura y la preocupación por vencer los rigores de la temporalidad.

En "Una ficción perdurable," el narrador protagonista se pregunta por el sentido de la escritura en un intento por suprimir el límite que separa la ficción de la realidad. Durante la hipnosis regresiva a la que se somete para conocer al asesino de su esposa, se sitúa en un tiempo diferente al que gobierna el mundo cotidiano; cree encontrarse suspendido en la atemporalidad, lo cual no sólo le ocasiona felicidad al sentir que permanece con su amada compañera, sino que el adelanto temporal que logra durante la regresión se constituye en profecía para el tiempo real. Precisamente, la escritura, proveniente del yo espiritual ubicado más allá de la vigilia, propicia otro nivel de conciencia más lúcido, capaz de cambiarle el rumbo al destino antes de que las cosas sucedan.

El narrador de "Por amor a la momia" recurre al poder de la escritura para desacralizar la figura de un presidente ausente de su país, sin embargo, la leyenda que se ha tejido alrededor de aquel lo hace perdurable en la memoria colectiva que lo inmortaliza, pese al atraso económico y social que significa sostener su imagen; de allí, la dualidad del punto de vista del que narra implicado en la historia: odia al personaje real que disimuló su decadencia moral, su pobreza intelectual y no se comprometió con las funciones de su investidura, pero al mismo tiempo adora a la momia disecada que durante 15 años simuló ser la figura presidencial para alimentar las esperanzas del pueblo sometido.

La voz narradora-protagonista de "Romanza para murciélagos" duda del poder objetivador de la escritura, pues sabe que la subjetividad y la fantasía al intervenir en la génesis de aquélla, desplazan significantes o invierten significados. En este caso, la escritura no representa el tiempo por años, sino por el impacto de los acontecimientos ocurridos en ellos acercándose así a una forma de la eternidad. Por eso, el relato es la reconstrucción del amor incestuoso entre el narrador-protagonista y la hermana; mientras él se vampiriza, ella sufre una mutación luciferina que concluye con el nacimiento sin respiración del niño satánico, quien ni siquiera necesita respirar, pues él y sus padres han abandonado el tiempo de los hombres para situarse en las tinieblas de la inmortalidad.

Tanto la preocupación por el proceso de escritura y sus posibles efectos, como el desplazamiento de referentes a la época contemporánea con la consecuente reescritura de viejos motivos literarios para resituar el carácter criollo de nuestra cultura en el mundo globalizado, vinculan "Romanza para murciélagos" con la propuesta de la última novela, *La balada del pajarillo.*

Los treinta años del trayecto novelístico de Germán Espinosa se sustentan en la elaboración miniaturista del lenguaje, cuya factura barroca absorbe multitud de referentes culturales, se regodea en el detalle expresivo para enmarcar circunstancias sicológicas y sociales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación a través de complejos simbolismos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva. A su vez, la novedad de las estructuras narrativas se apoya en el aprovechamiento del poder de la ficción para señalar aspectos problemáticos de la historia y para lograr sorprendentes reinvenciones del pasado en su conexión con las incertidumbres del presente[4]. De esta manera se crea una tensión entre el presente histórico de Espinosa y las recreaciones que hace del pasado como "condición necesaria para la consolidación de su memoria privada y pública" (Alvarez 568).

Entre *Los cortejos del diablo* (1970), la primera novela de Espinosa, y la célebre *Tejedora de coronas* (1982), la tercera, se establece una continuidad temática y se evidencia evolución hacia la madurez literaria que caracteriza al autor. Mientras el referente de *Los cortejos del diablo* lo constituye la historia de Cartagena durante los siglos XVI y XVII, con énfasis en el papel de la Inquisición; en *La tejedora de coronas* se reelabora esta misma historia desde finales del siglo XVII hasta la plenitud del siglo XVIII, centrándose en el problemático y difícil acceso de los criollos a las ideas de la Ilustración[5]. A su vez, *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) continúa la línea de regreso al pasado, para abordar ahora la ideología romántica que animó la formación de las repúblicas hispanoamericanas durante el primer tercio del siglo XIX. La estrategia estética para el caso es, nuevamente, ficcionalizar la historia, enfatizando la historización de la imaginación. Como es usual en Espinosa, el cruce de puntos de vista evidencia un proceso dinámico de influencias y transculturaciones mutuas entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

En 1991 publica una novela de concentrada trama narrativa, *La tragedia de Belinda Elsner*, en la cual desplaza el referente al momento contemporáneo --de inicios de la década del setenta a inicios de la década del noventa del siglo XX-- inaugurando así un nuevo foco de atención narrativa: la ciudad capital de Colombia como emblema de una sociedad en crisis, en contraste con la preocupación anterior de ficcionalizar a Cartagena durante la Colonia. Por su parte, *Los ojos del basilisco* (1992) y *La lluvia en el rastrojo* (1994), dos novelas de apretada tensión narrativa, focalizan a Bogotá en distintos momentos de su historia con el objeto de evidenciar tensiones internas en la conformación de su modernidad fracturada y de desnudar las deformaciones sociales que se generan al interior de las clases decadentes en sus luchas por el poder económico. En la primera una retrospección de mediano alcance logra recrear un fresco de Bogotá entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. De la mezcla de anécdotas y situaciones dramáticas resulta el contrapunteo de una persistente tradición anacrónica y las dinámicas de una modernización posible, en medio de la interminable lucha de conservadores y liberales. En *La lluvia en el rastrojo*, Espinosa opera a través del procedimiento del esperpento, que en este caso vierte la acción en un discurso de carácter alucinante, centrado en reflejar las deformaciones sociales y síquicas de la sociedad bogotana a mediados del siglo XX.

La creación novelística de Germán Espinosa desemboca en *La balada del pajarillo* (2000), novela que no pretende enunciar profecías desde el pasado, no se vale de dispositivos paródicos, ni de complejos juegos estructurales con el espacio o con el tiempo, sino que se nutre de referentes contemporáneos, ubicados en un espacio latinoamericano durante los últimos 20 años del siglo XX. Dicho espacio está representado en una ciudad innominada, que como Cartagena o como La Habana posee playa y malecón, y como Bogotá u otra urbe análoga, tiene seis millones de habitantes, una moderna infraestructura urbana, industrias culturales, vida intelectual, agencias de viaje, cadenas hoteleras, medios de comunicación, narcotraficantes, pandillas, etc.

En la composición de *La balada del pajarillo* se reescriben, resemantizándolos, en un presente intensamente vivido, mitemas o relatos provenientes de la antigüedad clásica, de la historial medieval de Occidente, de las culturas precolombinas y de comunidades étnicas actuales, si bien los ámbitos representados parecen acercarse a las dinámicas de la globalización, Germán Espinosa quizá por eso mismo, enfatiza de nuevo el punto de vista del criollo hispanoamericano frente a un eurocentrismo que aun quiere conservar rasgos hegemónicos y excluyentes. Al recurrir al viejo truco de los manuscritos encontrados, da paso a una primera persona bajo cuyo proceso enunciativo se implica de diferentes maneras con el objeto de matizar asuntos y temas que siempre le han obsesionado: función de la literatura en el individuo y en la sociedad, la burocratización del arte, el academicismo paralizante, la individualidad del artista, la potencia creadora de la fantasía, el acceso a lo desconocido, el carácter híbrido de la cultura criolla, etc., es quizá en este sentido que César Valencia (2001, 59) señala la densidad de la novela como representación "de una paleografía de la cultura en que todos los signos están implicados."

Ahora bien, los dos manuscritos de Braulio Cendales, uno de 1990 en dos momentos y otro de 1994, escritos desde la prisión, se mediatizan a través de la *Balada*, asumida como género lírico y a la vez como estructura musical. Desde la perspectiva poética, este género de origen medieval contiene un asunto amoroso formalizado en rimas variadas, que rematan en estribillos persistentes el mismo núcleo temático. Desde la perspectiva musical, es una pieza

cantada, polifónica, también con recurrencia periódica del asunto central. En términos estructurales la confesión de Braulio Cendales no es más que la reconstrucción de su fracturado itinerario amoroso con Mabel Auselou, poetisa catalana, esposa del pintor Primitivo Drago, y a la vez, el lamento por las terribles consecuencias que ella trajo a su vida. Como en la Balada, repite insistentemente el motivo que lo llevó a escribir; con frecuencia recapitula las incertidumbres que lo habitan, las inquietudes que no resuelve y su decadencia física y moral desde el momento en que la relación con Mabel le descentró la vida. Así mismo, el texto establece una polifonía de puntos de vista de Cendales consigo mismo y con quienes lo rodean de manera directa o con quienes entra en contacto.

En tanto relato, los manuscritos de Braulio Cendales pueden leerse a la manera de un *rito de iniciación* o *viaje iniciático*, en particular como un *Descenso a los infiernos*, así lo señala al referirse al canto VI de *La Eneida* (252). Dicho carácter se refuerza con alusiones míticas, visiones sobrenaturales, estados de trance, coincidencias enigmáticas, sueños premonitorios, delirios, indicios incomprensibles, etc. Toda iniciación consiste en "un ingreso, un aprendizaje, el comienzo de una experiencia destinada a continuar" (Reis 21); supone el paso o el tránsito de un estado a otro; obtener conocimiento es su objetivo principal a través de la prototípica estructura de sufrimiento, muerte y resurrección rituales. Dicho modelo[6] está en la base de los manuscritos de Cendales, quien establece un diálogo permanente con un lector posible, donde insiste en la sinceridad que lo anima a confesarse, señala la necesidad imperiosa de recuperar la imagen de Mabel, de reivindicarse ante sí mismo y ante los demás, de purificar sus culpas, de hallar comprensión en los otros y sobre todo de enseñar con el ejemplo a los inadvertidos.

El primero de los signos que recibe Cendales como llamado iniciático lo constituye la irrupción de Primitivo Drago en su oficina, cuyo aspecto de vampiro melancólico lo seduce y al mismo tiempo lo atemoriza su aire de intemporalidad que parece situarlo por fuera de la vida. Luego, el sueño angustiante de la Cierva Blanca y la solicitud que le hace Eliseo Verano de reparar una pintura de La Virgen del Amparo, lo perturban por completo[7]. Mientras en el sueño no puede tocar la cierva, en la vigilia lo extraña el rostro lascivo de la Madona, no sólo alejado del prototipo mariano, sino sensualmente enmarcado en colores dionisíacos que obstruyen figuras de ángeles y querubines. Posteriormente, el sueño del puente ruinoso en que una fuerza superior lo induce a cruzarlo, coincide con el descubrimiento de una superposición de pinturas en el cuadro que restaura: una versión erótico-tropical de la Venus de Boticelli se asoma por entre los ropajes sacros de la Virgen del Amparo. De inmediato sobreviene el encuentro con Mabel Auselou que lo estremece, a primera vista se enamora locamente de ella y descubre impresionado el parecido de su rostro con el de la ambigua Venus del lienzo. Después de varios encuentros y de velados procesos de mutua seducción, la trayectoria descendente de Braulio Cendales inicia un ritmo acelerado la noche en que posee a Mabel cerca del cadáver de su sirvienta, ritual demoníaco que en su conjunción de Eros y Thánatos sella definitivamente el pacto del personaje con el mal.

Así pues, la primera parte del manuscrito de 1990, significativamente denominada *Las bodas de Epimeteo* establece la conexión mítica entre el héroe clásico y el personaje novelesco: el primero se muestra sordo ante la advertencia de su hermano Prometeo de no aceptar ninguna dádiva de los dioses, y al casarse con Pandora firma su desdicha[8]; de igual manera Braulio Cendales, imprudente e irreflexivo, se une a Mabel, iniciando así la vertiginosa caída de su vida.

La segunda parte del manuscrito de 1990, *El cielo que me tienes prometido,* se concentra en la segregación social de Cendales: borra por completo la pintura de la Virgen del Amparo y se queda con la versión original de la Venus lasciva, identificada cada vez más con Mabel... ella le enseña la infinita capacidad de ser libres, no respetan ninguna norma, se entregan a todo tipo de arrebatos dionisíacos -- desafueros sexuales, escándalos públicos y comportamientos inescrupulosos--. El espíritu de Cendales se compromete con el culto de la Diosa Blanca, la cierva del sueño, *coincidencia de opuestos*, cuyo abrazo definitivo es la muerte, divinidad que inspiró a trovadores provenzales y a grandes poetas: Petrarca, Dante, Silecius, Novalis, Coleridge, Keats, Rimbaud, Graves, y además es la amante invisible de los chamanes[9]. Como iniciado Cendales tiene dos experiencias fundamentales, el trance del opio donde sólo oye la voz de Mabel pronunciando su nombre y la estimulación de la coca que desata su sexualidad.

A Cendales lo habita el horror al descubrir en el cuadro del pajarillo muerto aprisionado en un muro de ladrillo la representación del asesinato de Mabel, obsesión que desemboca en dolor total

cuando contempla el otro cuadro creado por Primitivo Drago, en el cual el cadáver de aquella parece mostrarse abandonado a la humedad. De aquí en adelante son inminentes el resquebrajamiento y la degradación de Cendales: pierde el trabajo, se desprestigia socialmente, lo abandona la seguridad de otros tiempos y se convierte en un alcohólico consumado. En verdad, *el cielo prometido* se ha trocado en un *infierno* de locura y desesperación.

Ahora bien, el título mismo del manuscrito de 1994, *La caja de Pandora*, extrapola su significación mítica a la actualidad de Braulio Cendales, pues los males esparcidos lo persiguen implacablemente tornando vertiginosa su caída: humillante encarcelamiento, incomprensión de los amigos, impotencia sexual, adicción a la coca y luego al crak, en fin, despojamiento de su ser y de las pertenencias que lo relacionaban con el mundo; fuerzas oscuras desvían el sentido de sus acciones y lo llevan a tocar fondo. Después de expulsar demonios interiores y de convocar el fantasma de Mabel durante el rito purificador de la danza del Tetembé y de la bebida del Caudalupi, su descenso queda suspendido en una revelación dolorosa, la cual no es del todo transmisible ni genera un nuevo proyecto de vida, capaz de potenciar las acciones de quien se ha iniciado en los misterios. Sin embargo, la rica polisemia del texto abre todo tipo de posibilidades: inspirado en contradicciones del pensamiento de Virgilio con respecto a la fatalidad, que descubre en *La Eneida* (396), no tiene claro si su caída es producto del destino inexorable o de su incapacidad para actuar; si bien en la vigilia cruza el puente desvencijado de la perversidad --su relación con Mabel-- no sucede lo mismo en el sueño, donde las fuerzas de la vida lo atraen más que el juego paralizante de la eternidad. A su vez, al descubrir la falsedad y la traición de Mabel decide asesinarla rompiendo así la cadena de malignidad[10]. Nunca sabremos si en esta caja de Pandora quedó en verdad escondida la esperanza de un futuro menos trágico; no obstante, la sinceridad que anima la escritura de los manuscritos constata que Cendales es el portador de una cultura abierta, dispuesta a trasformar lo foráneo en hibridaciones significativas, siempre joven, capaz de mirar el mundo con la sorpresa de los ojos del niño, mientras que Mabel Auselou y Primitivo Drago representan un vampirismo cultural excluyente que les disminuye la mirada inmovilizándolos en un anacronismo incapaz de situarse en las vicisitudes del tiempo y de la historia[11]. La muerte "ritual" de Cendales hace emerger una nueva conciencia, en la cual la *hybris* podrá ser expulsada cuando se perciba que no dinamiza la vida, sino la soledad y el aislamiento; Epimeteo–Cendales entonces, guiado nuevamente por Prometeo, podrá decidir su destino en aras de celebrar la vida y no la muerte[12]. En este sentido, la escritura de los manuscritos y su evidente deseo de encontrar recepción en los lectores, puede leerse como un exorcismo liberador orientado hacia la afirmación de la vitalidad de la cultura criolla representada por Cendales, y orientado también hacia la negación de un discurso eurocéntrico sustentado en la inmovilidad de un poder hegemónico, que todavía parece desconocer la voz y la diferencia del otro, quien ya ha descolonizado su historia y su imaginación.

Notas:

[1] En nuestro trabajo "El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea" (2001, 9-38), analizamos la producción lírica, la ensayística y especialmente toda la narrativa de Germán Espinosa, referenciando bibliografía crítica al respecto.

[2] César Valencia Solanilla (1998) se detiene en la amplitud temática de la cuentística de Germán Espinosa, hasta *El naipe negro*, libro de 1988; señala sus conexiones con el relato fantástico, con la denominada literatura de ciencia-ficción y destaca de manera especial la confluencia "de una escritura tradicional pero con una visión totalmente moderna en la composición del texto literario" (72). Dicha confluencia se realiza por la voluntad de expresar una idea a través de la enunciación de una anécdota, por el papel paratextual y a la vez intratextual que cumplen los epígrafes y por una recurrente visión paradojal de la existencia.

[3] Para una precisión de las diferencias entre formas narrativas colindantes – cuento, relato tradicional, novela – y nouvelle como enunciación fronteriza entre la condensación del relato y la ampliación espacio-temporal de la novela, véase Eichembaum, J. (1969).

[4] Precisamente, desde esta perspectiva, Sarah González de Mojica emprende la lectura de *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*, señalando en la primera el poder de fuerzas históricas anónimas, que si bien

debilitan una hegemonía, no alcanzan a destruir sus efectos en nuestro débil acceso a la Modernidad; la segunda novela le permite percibir un legado de absolutismo y de políticas totalitarias, cuyas conductas disociativas y corruptas impidieron la formación de individuos ciudadanos; de esta forma, es posible leer tanto *El signo del pez* como *Sinfonía desde el nuevo mundo*, la primera en cuanto a los orígenes y proyecciones del Cristianismo, y la segunda en relación con las contradicciones de largo alcance generadas en el ideología republicana (1992, 115-143).

[5] Para conocer perspectivas interpretativas de estas dos novelas, véase el libro colectivo de Clara Lucía Calvo, Cristo Rafael Figueroa, Sarah González de Mojica, Luz Mery Giraldo, Blanca Inés Gómez y Carolina Torres: *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Fundación Fumio-Ito, 1992.

[6] De acuerdo con Josep Flericgla (28-29), el esquema puntual de la trayectoria iniciática, si bien puede presentar variantes, incluye: 1) El llamado al futuro iniciado, el cual se produce por vocación, enfermedad, crisis o razones de herencia; 2) Obligatoriedad del iniciado a corresponder el llamado, aún a costa de la propia vida; 3) Alejamiento de los valores sociales ordinarios que regían la vida y la consecuente vivencia de otra realidad paralela, usualmente sagrada; 4) Retorno a la vida cotidiana con el conocimiento y la revelación adquiridos, que generalmente se ponen al servicio de los demás. Este esquema puede incluir trances, de hecho incluye sufrimientos, enfrentamientos con el dolor y el miedo, superación de pruebas difíciles. Precisamente, en la trayectoria de Cendales se constata este proceso.

[7] En la novela abundan indicios misteriosos y extrañas coincidencias, que implican conexiones intratextuales y potencian la interpretabilidad del texto; entre otros, destacamos en la primera parte dos de estas señales, fundamentales en nuestra interpretación: a) La figura y la actitud de Eliseo Verano reproducen condensadamente el estado final de conversión del iniciado en los misterios perversos; a Cendales lo impresionan la dentadura amarillenta y el aire intemporal de Eliseo Verano; incluso, para llegar a la casa de éste debe transitar un camino tétrico, descender por oscuras escaleras, traspasar umbrales y portones, como si en verdad descendiera a un submundo sombrío y atemorizante (34 –38); b) Desde el primer encuentro con Primitivo Drago, Cendales identifica su aspecto, su rostro y su prepotencia con lo monstruoso como afirmación suprema de individualidad que excluye al otro; por eso su condición de vampiro, más que una cualidad zoomórfica, se aloja en su conciencia, desprecia y desconoce lo que representan los puntos de vista de Cendales: las peculiaridades de la cultura hispanoamericana. A Cendales lo molesta sobremanera el discurso de este europeo que no sólo se regodea en sí mismo, sino que señala constantemente la ausencia de Clasicismo en la cultura criolla como signo de atraso e inferioridad. Mientras el vampiro se aferra a su visión intemporal divorciada del dinamismo histórico, Cendales se aferra a la vida y a sus contingencias, y desde esta ubicación mide la distancia insalvable entre los dos (52-64).

[8] Para una ampliación de los significados culturales de Epimeteo y de Pandora, véase *Enciclopedia Universal Europeoamericana*, 1970, vol. 20, 310-312; vol. 41,750; vol. 43, 402-403.

[9] César Valencia detiene su mirada en la tradición de la Diosa Blanca de la poesía, la cual en la novela se transforma en dispositivo narrativo; el tratamiento erudito que Espinosa da a este tópico permite caracterizar la novela como "narrativa de ideas," suspendida entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el amor y la muerte (2001, 61-63).

[10] En este momento de la novela conocemos la degradación de la Diosa Blanca: Mabel Auselou es sólo el seudónimo de María Montserrat Pérez, para homenajear a los poetas provenzales; alcohólica por vocación y prostituta consumada, traicionó a su primer marido con Primitivo Drago y a éste con Cendales, quien sabe ahora que a su vez ella lo traicionaba con Wingo, su amante actual (509 – 516).

[11] A través del motivo recurrente de reuniones de amigos en almuerzos, cenas y conversatorios sobre asuntos culturales o del recorrido por sitios y museos de la moderna ciudad criolla representada en la novela, Germán Espinosa desliza puntos de vista contrapuestos que relocalizan y revaloran las peculiaridades de la cultura hispanoamericana entre los intersticios del mundo globalizado de la actualidad: además de lo señalado en este trabajo, es importante destacar la discusión en la cual Primitivo Drago piensa que quizá sólo en el siglo XXII América podrá competir con Europa, pues en estas latitudes no ha sido posible todavía crear la idea auténtica del estado; Cendales reconoce que, aunque de manera fracturada, sí hemos accedido a variantes del estado moderno, pero de ninguna manera hemos llegado a crear el horror de los hornos crematorios (57 – 58); en otro momento Cendales sostiene frente a Drago la capacidad de resistencia que hemos tenido frente a la simbiosis cultural por lo que implica de subordinación, en cambio sí hemos privilegiado la hibridación porque a través suyo se crean significados que juntan procedencias heterogéneas con herencias propias hasta conformar nuevos símbolos culturales (167 – 170). Así pues, la implicación ideológica del autor en las discusiones de los personajes pone de relieve la necesidad de afirmar las condiciones concretas y la localización específica del espacio hispanoamericano

frente al peligro de una homogeneización cultural generada por quienes detentan el máximo poder económico en el mundo globalizado.

[12] Los treinta y tres años que tiene Cendales cuando sufre el dolor de su caída existencial (415) lo aproximan simbólicamente a Cristo, arquetipo del redentor, que a esa misma edad inicia las acciones que lo conducen a asumir en el calvario el dolor de todos para lograr la redención de los hombres.

Bibliografía:

Alvarez, Amparo. "La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción." *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Inés Robledo (comp.) Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 567-591.

Eichembaum, J. "Novela, nouvelle, cuento. Sobre la teoría de la prosa." *Revista Eco*. Bogotá: (1969).

---. *La aventura del lenguaje*. Bogotá: Planeta, 1992

Espinosa, Germán. *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

---. *Crónicas de un caballero andante* (1958-1999). Bogotá: Ediciones Aurora, 1999.

---. *Cuentos Completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Arango editores, 1998.

---. *La liebre en la luna* (ensayos). Bogotá: Tercer Mundo editores, 1990.

---. *La lluvia en el rastrojo*. Bogotá: Arango editores, 1994.

---. *Obra Poética*. Bogotá: Arango editores, 1995.

---. *Los ojos del basilisco*. Bogotá: Altamir, 1992.

---. *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Editorial Norma, 1999.

---. *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Bogotá: Planeta, 1990.

---. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Editorial Pluma, 1982.

---. *La tragedia de Belinda Elsner*. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1991.

---. *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

Fericgla, Josep. *El hongo y la génesis de la cultura*. Barcelona: Cogniciones, 1994.

Figueroa Sánchez, Cristo. "El diseño de *La tejedora de coronas*. Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio-Ito, Universidad Javeriana, 1992. 15 - 40.

---. " El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea." *Estudios de Literatura Colombiana*. Universidad de Antioquia. 8 (2001): 9-38.

Giraldo, Luz Mary. "*La tejedora de coronas* o la imagen de la historia." *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio- Ito, Universidad Javeriana, 1992, 77-104.

---. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001, 101–114, 115–124.

Gómez, Blanca Inés. "Genoveva, cronista de la historia". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio-Ito, Universidad Javeriana, 1992. 77-104.

González de Mojica, Sarah. "*Los cortejos del diablo y La tejedora de coronas*. Una lectura del imaginario político" *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica comp. Bogotá: Fundación Fumio-Ito, Universidad Javeriana, 1992, 115-143.

Valencia Solanilla, César. "*La tejedora de coronas:* una novela total." *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, Bogotá: 2 de julio de 1987.

---. "Todas las cartas en el Naipe Negro: sobre la estructura narrativa en la cuentística de Germán Espinosa." *Revista de Ciencias Humanas*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira 5, 18 (1988): 67-73.
---. "Los misterios de la Diosa Blanca en *La balada del pajarillo* de Germán Espinosa". *Revista de Ciencias Humanas*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira 8 28 (2001): 57-64.