

El legado novelístico de Germán Espinosa

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

Resumen

Una perspectiva abarcadora de la producción literaria e intelectual de Germán Espinosa (Cartagena, 1938 – Bogotá, 2007) permite percibir en ella un sistema de vasos comunicantes que alterna y fusiona formas y géneros literarios, motivos de rancia estirpe letrada e imaginarios obsesivos de procedencia familiar y regional, significaciones de carácter universal o latinoamericana y metáforas ancladas en la cultura caribeña. Así, la obra del cartagenero despliega miradas cruzadas, las cuales continuamente interceptadas, se desplazan entre la lírica, la narrativa, el ensayo, la biografía, la crónica periodística, el discurso autobiográfico, las traducciones o las valoraciones propias del ejercicio crítico.

Palabras clave: alegoría, memoria, imaginación histórica, barroco/neobarroco, ficcionalización.

Abstract

Born in Cartagena in 1938, Germán Espinosa died in Bogotá in 2007. A comprehensive view of his oeuvre reveals a systematic way of communicating. As he moves among various forms and literary genres, he fuses together venerable literary motifs and obsessive imaginaries that stem from his family as well as from his part of the country. The result is that meanings and metaphors are simultaneously universal and Latin American, yet rooted in the Caribbean. Espinosa's work displays and continuously intercepts exchanging glances. He does this across genres: poetry, narrative, the essay, biography, journalism, autobiography, translations and reflections on the art of criticism itself.

Key words: allegory, memory, the historical imagination, baroque and neo-baroque, fictionalization.

Entramados del universo literario

El universo textual de Germán Espinosa y sus correspondientes entramados discursivos conforma un referente cultural en las letras colombianas contemporáneas, deliberadamente distanciado de Macondo, de realismos sociales o de viajes arquetípicos por geografías literarias, para reconocerse más bien en la reconstrucción crítica de memorias históricas y culturales, en la problematización de estructuras mentales heredadas y en la construcción de espacios alternativos, concebidos como metáforas de historias posibles para América Latina. La producción espinosiana instaura y explicita una poética que abarca por igual la condensación expresiva de la lírica, la concentración episódica de los relatos, la percepción problematizada de la duración en las novelas, la amplia referencialidad de las crónicas, la densidad conceptual de los ensayos y las reconstrucciones autobiográficas.¹

En efecto, desde el poemario *Letanías del crepúsculo* (1954) hasta *El libro de los conjuros* (1991), la poesía del cartagenero se acerca y se aleja del modernismo sin nunca traicionar la convicción sobre los alcances del pensamiento analógico y las coberturas de la sugestión metafórica como caminos necesarios para que la literatura supere la inmediatez y el repentismo. Simultáneamente con el quehacer lírico, la labor de cronista de Espinosa le permite accesos críticos a problemáticas culturales, políticas y estéticas por medio de amplias contextualizaciones y de un meticuloso trabajo de referentes: *Crónicas de un caballero andante* (1999) integra un corpus significativo de las mismas, escritas entre 1958 y 1999. Asimismo, el rigor argumentativo y la cosmovisión del autor se articulan en producciones ensayísticas caracterizadas por la densidad de pensamiento, la habilidad para matizar significados o el riesgo que supone aventurar hipótesis. *La liebre en la luna* (1990) se centra en el poder escudriñador de la escritura, en la necesidad humana de fabular, en la persistencia del barroco en las letras latinoamericanas y en los efectos de largo alcance del modernismo literario. Por su parte, *La aventura del lenguaje* (1992) y *La elipse de la codorniz* (2001) abordan la genealogía filosófica del lenguaje, sus relaciones con los sujetos, la realidad, la oralidad, la escritura y la historia; asimismo se reiteran los alcances epistemológicos de la ficción; en *La vida misteriosa de los sueños* (2005) Espinosa profundiza en el sueño como el tópico más recurrente en su narrativa al asociarlo con el proceso de creación literaria.

A su vez, la elaboración de los relatos se conecta con preocupaciones de las crónicas, con asuntos ensayísticos, y a la vez permite rastrear las huellas de su aventura novelística, tema del que nos ocuparemos en detalle en este trabajo. Desde su inicio cuentístico con *La noche de la trapa* (1965) hasta *Romanza para murciélagos* (1999), Espinosa no sólo concibe el cuento como género autónomo capaz de generar percepciones sincrónicas de la realidad por medio de distintas formalizaciones -relatos clásicos, cuento artefacto y formas cercanas a la *nouvelle-*, sino que aventura un repertorio de motivos -esoterismo, ciencia ficción, filiaciones con la literatura gótica, resonancia de lo fantástico o ingresos a lo sobrenatural- no usuales en la cuentística colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

En *La noche de la trapa* (1965) y en *Los doce infiernos* (1976) Espinosa remueve ámbitos y contextos regionales/nacionales hasta conectarlos con corrientes culturales de distinta procedencia a través de discursos mediados por la transgresión, la ironía o la convicción sobre el poder revelador de la escritura literaria: posesiones demoniacas, mundos paralelos, maldiciones ancestrales, culpas heredadas o represiones eróticas visibilizan conflictos irresueltos, círculos repetidos de dolor o frustraciones de hombres y mujeres cuyas vidas son relatos degradantes de caídas existenciales y sociales. Finalmente, *Romanza para murciélagos* (1999) está integrado por tres relatos cercanos a la

nouvelle, caracterizados por el vigilante control narrativo, una primera persona focalizadora y alta conciencia de escritura². La preocupación por los efectos posibles del proceso de escritura, el deseo de vencer los rigores del tiempo y el desplazamiento de referentes a la época contemporánea con el objeto de resituar el carácter criollo de nuestra cultura en el mundo globalizado, vinculan *Romanza para murciélagos* con el inicio de la última etapa novelística de Germán Espinosa en el año 2000.

Saberes del quehacer novelístico

La dedicación de Germán Espinosa durante 37 años al trabajo novelístico³ demuestra su convicción sobre el poder de esta forma literaria como espacio privilegiado para deconstruir realidades históricas, políticas y sociales, para instaurar metáforas epistemológicas de la memoria histórica y para acceder a dimensiones sobrenaturales. El quehacer novelístico, salvo algunas excepciones en las que Espinosa opta por formas literarias cercanas al realismo psicológico o social, suele privilegiar una factura manierista/neobarroca que absorbe referentes culturales y discursos históricos, políticos o sociales; de esta manera amplía la perspectiva espacio-temporal, desencadena alegorías abarcadoras y complejos simbolismos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones o enmarcan significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva⁴.

Ficción e historia

Las novelas *Los cortejos del diablo* (1970), *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987) y *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) se enuncian desde una actitud problematizadora de discursos históricos perpetuados: la primera y la tercera se desarrollan a contrapelo del discurso colonial; la segunda se genera al confrontar discursos políticos de las sociedades hispanoamericanas a mediados del siglo XX; los orígenes del cristianismo constituyen el andamiaje discursivo de la cuarta y las tensiones de la independencia política alimentan el punto de vista de la quinta. En los cinco casos las proyecciones de mediano y largo alcance de la memoria histórica ratifican la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, descubren la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; en este sentido, las recreaciones del pasado conforman una propuesta, en la cual lo fundamental no es tanto la perspectiva de futuro, sino la afirmación de lo que somos desde lo que hemos sido, pues el desconocimiento de la Historia es una actitud irresponsable⁵.

Desde *Los cortejos del diablo* Espinosa opta por la estrategia neobarroca de carnavalizar la historia a partir del tópico del **mundo al revés**, desde el cual ironiza referentes, revierte símbolos sagrados, vuelve ambivalentes las acciones de los personajes y desacraliza poderes. La dinámica narrativa opone paródicamente dos poderes, cuyas diferencias resultan debilitadas por la risa carnavalesca que las neutraliza a través de un lenguaje desolemnizador y burlesco -jergas ininteligibles, hipérbolos deformantes o delirantes repeticiones-; los efectos de esta oralidad potenciada en chismes, rumores y habladurías no sólo vuelven ingobernable la Cartagena colonial, sino que hacen trizas la historia oficial, y paradójicamente, debilitan el poder de

la palabra escrita. Lúcidamente Luis Ernesto Rozo señala que el rasgo fundamental de la novela es “desarticular la Historia y erigir la ficción y la oralidad como suplementos de la ‘verdad’ y del lenguaje escrito” (144). Así pues, la cultura oficial está representada por la Iglesia y el Estado (personajes históricos como el inquisidor Juan de Mañozga, los obispos Fray Luis Alonso de la Cruz, Ronquillo de Córdova, Pérez de Lazárraga, el gobernador Pedro de Heredia; la cultura oprimida está representada por el pueblo, la comunidad de negros y cimarrones, los actos de magia negra o brujería, los brujos también históricos, Luis Andrea, Juana García y su hija Rosaura⁶.

En el proceso creciente de carnavalización, el humor festivo iguala y familiariza a Dios (el poder español) y al diablo (las fuerzas populares de Cartagena), los cuales se concentran en la plaza de la ciudad para representar una comedia⁷, vale decir, para realizar un carnaval donde es posible desviar la fundación de la ciudad hacia un renacer propio del “pathos carnavalesco”: renovarse con la muerte en un estadio de libertad y esperanza, idea concentrada en el discurso de Rosaura García, bruja sabia, antecedente directo de Genoveva Alcocer. Precisamente, al valerse de los elementos característicos del teatro barroco -espectacularidad, conjunción de tiempos y de espacios, visibilidad extrema-, “el espacio ficticio ofrecido [...] es el de una representación llevada a cabo por un romancerista frente a un público que lo observa” (Mejía 115). Y lo que se observa está mediado por el lebrillo de la bruja Rosaura, el cual contiene “una perspectiva privilegiada de la historia”, donde se puede aprehender el pasado y el porvenir en la conformación de “un gran tiempo mestizo” (Roza 149). Por su parte, en la segunda novela, *El magnicidio*, Germán Espinosa se aleja de estrategias barrocas, y privilegia en cambio, el despliegue de la memoria histórica, ya no en relación con la Colonia, sino con la historia criolla de mediados del siglo XX con el objeto de cuestionar el dogmatismo y el fanatismo extremos en que habían desembocado las izquierdas latinoamericanas.

*La tejedora de coronas*⁸ es sin duda la novela más recepcionada y estudiada de Espinosa⁹, y cuya factura estética lo ubica definitivamente dentro del denominado “nuevo canon” de la novela colombiana¹⁰. El diseño de la novela articula estrategias manieristas -cálculo reflexivo en la composición, conciencia de construir un artefacto narrativo, predominio de la erudición, simbolismos herméticos- con dispositivos barrocos -sobrecarga del lenguaje, teatralidad, sinestesias desbordantes, proliferación de episodios, reelaboración de motivos (espejo, laberinto, juegos de dobles)-. El resultado de esta compleja mezcla es un dilatado monólogo sustentado en dos núcleos proliferantes (el asalto francés a Cartagena y el descubrimiento que Federico Goltar hace de un nuevo planeta a fines del siglo XVII): Genoveva narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada por un tribunal de la Inquisición en su tierra natal. Su discurso es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral, es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector.

Como en el más refinado Manierismo el discurso vuelve reiteradamente a la imagen inicial de la novela: la contemplación en el espejo que poco a poco lleva a Genoveva a percibir su duplicidad interior, la cual contiene su identidad y la de la bruja de

San Antero, desde cuya enunciación se problematiza críticamente la historia oficial y la de la Inquisición. A su vez, como en las más rancias tradiciones del Barroco literario, la novela abunda en coincidencia de opuestos como estrategia poética que complejiza o relativiza estatismos ideológicos y percepciones unívocas de la cultura colonial. Precisamente, la composición narrativa se reconoce en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada¹¹. A su vez, las parejas de motivos recurrentes en el entramado narrativo conducen a equilibrios inestables que también insisten en la coincidencia de opuestos en la personalidad y en el cuerpo de Genoveva: el planeta verde y la invasión francesa emblemizan la polaridad eros y logos, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la existencia de Genoveva, guerrera del conocimiento como Atenea y guerrera del amor como Afrodita¹²; asimismo, la reiterada identificación Genoveva-bruja connota la eficacia de las fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo para confrontar el Siglo de las Luces, y la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva (Giraldo 1992, 85-86)¹³.

El recorrido ficcional del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al debatirse entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Por eso, su discurso se encuentra suspendido entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Genoveva su palabra se desalienta, pues una vez liberada de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, se hace autónoma y no requiere la prueba de la verdad; en tanto fenómeno puramente discursivo no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad. Por tanto, más allá de la “memoria enciclopédica”, el dialogismo narrativo proporciona un lugar privilegiado a la “memoria colectiva”, la cual más que un fenómeno psíquico, es un discurso compartido que se despliega en el espacio público de la lectura: al presenciar el juicio contra Genoveva Alcocer, no sólo se aumenta la conciencia de nuestras fracturas históricas, sino que pueden explicarse las debilidades y fracasos de varios de nuestros proyectos políticos.

El signo del pez ilustra estéticamente la relación ficción e historia, tan cara a Espinosa, quien confiado en las potencialidades significativas de la primera, se aproxima al Pablo humano, desgarrado por los conflictos entre ciencia y fe, unas veces frustrado, otras decidido o tentado por el amor sensual. La secuencia narrativa se emparenta con la prototípica estructura mítica del héroe¹⁴, según la cual Saulo recibe la llamada orientada a cumplir una gran misión por medio de Aspálata; después de lanzarse a lo desconocido -viajes por distintas ciudades, enfrentamiento y discusiones con comunidades filosóficas y religiosas- supera las pruebas, pues paso a paso fortalece el conocimiento y asume el plan definitivo de afirmar y propagar la nueva doctrina cristiana, empeño que con su muerte prematura ratifica su pervivencia heroica en el imaginario popular.

Dentro del minucioso tratamiento que el novelista hace de fuentes histórico-culturales¹⁵, sobresale la configuración

de la ideología cristiana de Pablo, lo cual explica el triunfo de lo ideológico sobre lo religioso, triunfo narrativo porque el Pablo “inventado” por Espinosa es la “otra cara de un Pablo histórico minuciosamente documentado” (Jiménez 224). Las conexiones narrativas entre los dos por medio de sucesos, peripecias y acciones, visibilizan fuentes históricas, culturales, filosóficas, políticas y aún rituales de donde surge el cristianismo; precisamente, la repercusión ideológica de esta fuerza, mediada en la estructura narrativa por el amor, debilita y quiebra la solidez del sistema imperial romano.

Sinfonía desde el nuevo mundo aborda la ideología romántica que animó la formación de las repúblicas latinoamericanas durante el primer tercio del siglo XIX. El cruce de puntos de vista evidencia un proceso dinámico de influencias y transculturaciones mutuas entre el Viejo y el Nuevo Mundo; la contraposición de dos personajes, uno ficticio, Victorien Fontenier y el otro histórico, Simón Bolívar, constituye la alternancia del discurso narrativo. La idealización de los dos héroes y la consecuente exaltación de altos valores republicanos adquiere notable fuerza en la novela, debido quizá a que dicha axiología estuvo casi ausente en los inicios de las repúblicas criollas, donde muchas veces primó el interés personal, el ansia de poder o la débil convicción de extender la libertad a toda la población (Park 37-69). Sin embargo, en la visión narrativa sobresalen las contribuciones raciales y culturales del pueblo por encima de opresiones y despojos a los que hubiera sido sometido; por tanto, resulta indiscutible su papel en la conformación del espíritu nacional y en la identidad de las repúblicas hispanoamericanas.

Las cinco anteriores novelas pueden leerse como representaciones de la utopía liberal que nutre la visión política del autor, quien concibe la unidad latinoamericana fundada en el mestizaje entendido como síntesis cultural abierta y dinámica (Forero 2006). Asimismo, los personajes de estas novelas al buscar la independencia, la autodeterminación o la autonomía de sus pueblos y de sus comunidades se transforman en culpables frente a poderes, ideologías e instituciones, pues no cumplen las obligaciones impuestas por la autoridad, y en consecuencia, deben ser sancionados y más exactamente inmolados o ejecutados (Forero 2008, 77-78). Puede decirse entonces que “la razón por la cual el ideal de nación es el mal en las novelas históricas de Espinosa es porque, trascendiendo su condición individual, el mal constituiría el presupuesto ontológico para una hecatombe comunitaria o, dicho de otro modo, una revolución histórica” (Forero 2008, 86-87). Por eso, la oposición de héroes y heroínas mestizos de Espinosa a todo tipo de dominios imperiales y de hegemonías excluyentes, constituye precisamente su grandeza: los deseos miméticos de los protagonistas generan rivalidades, enfrentamientos y violencias que desembocan en el mecanismo del “chivo expiatorio”, cuyo sacrificio ritual saca a flote sentimientos colectivos alrededor de conflictos y propicia posibles regeneraciones en el orden cultural, constituyéndose en “la verdad novelesca” de Germán Espinosa¹⁶.

Focalizaciones de Bogotá

Un segundo grupo de novelas de Espinosa desplaza el referente al momento contemporáneo y aborda las temporalidades de Bogotá como propósito narrativo: *La tragedia de Belinda*

Elsner (1991), *Los ojos del basilisco* (1992) y *La lluvia en el rastrojo* (1994), no por casualidad agrupadas bajo el título de *Novelas Bogotanas* (2005). En estos casos el autor se decide por estructuras narrativas concentradas, donde a diferencia de los grandes frescos y complejas escenografías característicos de las novelas históricas, privilegia el entramado de enunciados narrativos, cuyos genotextos se ubican en la memoria histórico-social de Bogotá entre los siglos XIX y XX.

La tragedia de Belinda Elsner, enmarca una alegoría social a partir de hechos cercanos al contexto referencial de los lectores -la potenciación novelesca del sonado caso de la Pizzería Pozzeto en Bogotá-, con base en el desarrollo de la esquizofrenia como un “problema que se genera en los modos de vida de la sociedad en estos tiempos” (Márquez 255) y ocasiona sucesivas rupturas en la sociedad colombiana. Por su parte, *Los ojos del basilisco* se construye por medio de una retrospectiva de mediano alcance que recrea el ámbito bogotano entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. La propuesta narrativa aborda las formas de construcción del poder político, ubicadas entre ambiciones secretas, deseos personalistas y castigos ejemplares, que macabramente parecen reproducirse de manera proliferada en las nunca resueltas tensiones del país entre tradición y modernidad (Acosta 244-245). Finalmente, *La lluvia en el rastrojo* privilegia el juego de procedimientos paródicos provenientes del esperpento, estrategia que vierte la acción en un discurso alucinante, centrado en reflejar las deformaciones sociales y síquicas de la sociedad bogotana a mediados del siglo XX.

La producción novelesca 2000-2007

Las novelas *La balada del pajarillo* (2000), *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), *Cuando besan las sombras* (2004) y *Aitana* (2007) no enuncian profecías desde el pasado irresuelto ni se valen de dispositivos paródicos, recrean en cambio, el espacio cultural hispanoamericano a lo largo del siglo XX, quizá como una forma de resistencia ante rezagos de eurocentrismos y frente a pretensiones homogeneizantes de poderes globalizados.

La balada del pajarillo se nutre de referentes contemporáneos, ubicados en un espacio latinoamericano durante los últimos 20 años del siglo XX, el cual se representa 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. Espinosa recurre al viejo truco de los manuscritos encontrados, para privilegiar una primera persona bajo cuyo proceso enunciativo se implica de diferentes maneras para matizar asuntos y temas que siempre le han obsesionado: la función de la literatura en la persona 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; en este sentido, Cesar Valencia (2008b, 295) señala la densidad semántica de la novela como representación “de una paleografía de la cultura en que todos los signos están implicados”.

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; a partir de la referencia textual al canto VI de *La Eneida* (252), pueden leerse como un *rito de iniciación* o *viaje iniciático*, en particular como un *Descenso a los infiernos*. La primera parte 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; 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 y desemboca en un *infierno* de locura y desesperación. Finalmente, el 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.

De todas maneras, la rica polisemia del texto abre todo tipo de posibilidades: inspirado en contradicciones del pensamiento de Virgilio con respecto a la fatalidad, descubiertas en *La Eneida* (396), Cendales 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. Nunca sabremos si en esta caja de Pandora quedó escondida la esperanza de un futuro menos trágico; no obstante, la sinceridad que anima la escritura de los manuscritos garantiza que Cendales es el portador de una cultura abierta, dispuesta a transformar 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 y los inmoviliza en un anacronismo incapaz de situarse en las vicisitudes del tiempo y de la historia. Puede decirse que 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; entonces, Epimeteo-Cendales, guiado nuevamente por Prometeo, podrá decidir su destino en aras de celebrar la vida y no la muerte¹⁷: la afirmación de la vitalidad de la cultura criolla representada por Cendales niega un discurso eurocéntrico sustentado en la inmovilidad de un poder hegemónico.

En *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, en *Cuando besan las sombras* y en *Aitana*, Germán Espinosa desarrolla motivos que desde siempre lo habían obsesionado: la subjetividad autónoma del artista, la fantasía como forma de conocimiento, la posibilidad de acceder a lo desconocido, la hibridación constante de la cultura hispanoamericana y la eternización del amor como manera de vencer el mal. En la primera no sólo renueva motivos de la novela negra con el objeto de homenajear la figura de Rubén Darío, uno de sus alter egos estéticos, durante los años menos conocidos por los biógrafos del poeta, sino que vuelve a incursionar en el espiritismo y en saberes esotéricos con el objeto de enfrentar la persistencia de la muerte y a la vez, de revalorar los rasgos existenciales y estéticos que desde el Modernismo han marcado los trayectos de las culturas y las literaturas de Hispanoamérica. En *Cuando*

besan las sombras, Espinosa elimina la fisura temporal que desde la memoria actualiza el pretérito -representado en Fernando Ayer- como condición necesaria para acceder a la eternidad; su estructura abierta ratifica simbólicamente la existencia subterránea de un puente que desde siempre comunica el aquí y el más allá, la vigilia y el sueño, lo inmanente y lo trascendente, parejas de opuestos que desde sus inicios literarios Espinosa ha tratado de disolver a través de la escritura¹⁸.

En *Aitana*, su última novela, Germán Espinosa hace coincidir significativamente su lugar de enunciación con los lugares del enunciado narrativo; esta estrategia inusual en su producción novelística no sólo le permite ficcionalizar dimensiones autobiográficas -homenaje póstumo a su esposa Josefina Torres fallecida en 2005-, sino fijar una posición de defensa del amor y de los vínculos espirituales en medio de una Bogotá sumida en el caos social, atravesada por todo tipo de violencias y saturada de materialismos y de valores de cambio. Precisamente, dos focos de atención motivan la perspectiva narrativa: el primero lo constituye la evocación y rememoración permanentes de los significados que en la vida del escritor tuvo Aitana, su alma gemela, durante cuarenta años de vida en pareja y cuya muerte si bien lo descentra, genera en él el deseo de inmortalizarla a través de la creación literaria; el segundo es la intercalación de discursos que no sólo privilegian el valor de lo espiritual en una sociedad escéptica y materialista, sino que defienden la trascendencia como crítica al desencanto del mundo contemporáneo¹⁹. La toma de posición del autor frente al amor como arma para combatir el mal imperante se conecta con su fascinación por el esoterismo, la comunicación entre mundos paralelos y la posibilidad de acceder a lo sagrado y a lo sobrenatural luego de suprimir la distancia entre inmanencia y trascendencia²⁰. Luz Mery Giraldo (2008, 74) señala tres motivos recurrentes en la novela -intuición del misterio, fragilidad de la existencia corporal y deseo de eternizar la vida en la palabra poética-, los cuales no sólo compactan la

circularidad de la novela, sino que son el nutriente fundamental de la visión de mundo que Germán Espinosa legó a las letras colombianas en sus últimas producciones novelescas.

Después de recorrer la producción literaria e intelectual de Germán Espinosa entre 1954 y 2007, particularmente su quehacer novelístico, se ratifica la convicción sobre el legado cultural que significa su obra total para las letras colombianas: de una parte, conforma un sistema significante que al transitar diversos géneros, temas y formas se erige como referente clave de los nuevos trayectos de la narrativa colombiana. Dicho sistema genera percepciones inéditas, amplía nuestras fronteras estéticas y deconstruye discursos que han obstaculizado el reconocimiento de la hibridación cultural que desde siempre nos ha caracterizado. Por su parte, la cartografía novelística se constituye en una plataforma que permite reactualizar la memoria histórico-cultural del país y de Latinoamérica, romper teleologías impuestas por códigos de poder y disolver dualismos excluyentes que niegan devenires y procesos constitutivos de nuestro acontecer. Así pues, el legado novelístico de Germán Espinosa instaura una estética propia soportada en estrategias barrocas capaces de hacer visible lo invisible, en estructuras alegóricas que desatan los poderes reveladores de la memoria y complejizan las representaciones, o en búsquedas narrativas que devienen en metáforas epistemológicas; la potencia de significación de esta estética posibilita el establecimiento de vínculos culturales entre latitudes regionales, nacionales y continentales, y a la vez, el acceso a espacios no visibles o situados definitivamente en un más allá. La estética espinosiana concibe la escritura novelesca como un espacio desde el cual es posible liberar la imaginación histórica, debilitar la oposición ficción/realidad y exorcizar significantes reprimidos de la conciencia colectiva. Por tanto, su legado demuestra a cabalidad la amplitud y apertura de los nuevos trayectos que recorre la novela colombiana de nuestros tiempos.

Notas

¹ Para ver en detalle cruces temáticos y derivaciones de géneros en la obra espinosiana, véase nuestro trabajo “Cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma” (2008).

² Para un análisis puntual de este libro véase nuestro artículo “*Romanza para murciélagos* y *La balada del pajarillo* de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas” (2002).

³ La trayectoria novelística de Espinosa se inicia formalmente con *Los cortejos del diablo* (1970); sin embargo, sabemos que *La lluvia en el rastrojo*, publicada en 1994, es la obra germinal que se creó desde 1966 como texto dramático y después se transformó en novela. Luego se publicaron *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992), *La lluvia en el rastrojo* (1994), *La balada del pajarillo* (2000), *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), *Cuando besan las sombras* (2004) y *Aitana* (2007).

⁴ Para precisar y ampliar la diferencia y a la vez el cruce de rasgos manieristas y barrocos, véase nuestro estudio *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana* (2008b, 31-40).

⁵ Espinosa reiteró su distanciamiento de la categoría novela histórica y sostuvo más bien que una novela al incorporar la ficción a través de la intuición artística “está mucho más cerca de encontrar la verdad de las cosas de la historia que a través de la fría investigación de un historiógrafo” (En Castillo 158).

⁶ Luis Ernesto Roza (2-3) lúcidamente amplía este enfrentamiento de poderes al señalar que la novela atenúa la oposición episteme/poiesis, y sobre todo, al referirla desde el paradigma laciano, desde el cual en la novela más bien se oponen el discurso de la ley (iglesia, corona y familia) y el discurso del deseo (rumores populares, murmullos anónimos y prácticas urbanas). Esta oposición de discursos se resuelve en el carácter combativo de la oralidad en la novela, espacio donde se ubican creencias, juicios y suposiciones sobre la ciudad; de allí el papel que cumple el Romancerista al ratificar la importancia de la oralidad y el que cumple Rosaura al encarnarla como afirmación

de vida capaz de resquebrajar el proyecto colonial (140).

⁷ Sarah González de Mojica señala que en la novela, el romance, la comedia y los géneros dramáticos funcionan como mediaciones estéticas que permiten subvertir la historia (118-120).

⁸ El mismo Espinosa ha explicado en varias entrevistas la génesis de su más célebre novela. Para precisar con detalle el proceso creativo de *La tejedora de coronas* véase *Espinosa Oral* (2000), compilación de entrevistas realizadas por el hijo del autor, Adrián Espinosa Torres; particularmente son esclarecedoras al respecto, la de Ruth Cano (35-47), la de Liliana Ramírez (61-75), la de Jorge Consuegra (85-90), y la de Alejandro Torres (119-126).

⁹ Varios artículos aparecidos desde 1982 señalan posibles relaciones entre Germán Espinosa y Carpentier, entre *La tejedora...* y *El siglo de las luces* o *Terra Nostra* de Carlos Fuentes o *Palinuro de México* de Fernando del Paso. Algunos comentaristas suelen caracterizar la novela de Espinosa como “novela histórica”, como pariente cercana de la “novela de aventuras”, e incluso como “novela-ensayo”. Véanse los comentarios de Nicolás Salom Franco (1983); José Chalarca (1984); Eduardo Gómez (1985); Roberto Montes Mattheus (1987). Se destacan dos artículos de índole académica que perciben elementos estructurales y se detienen en aspectos del diseño narrativo: César Valencia (1987) y Jairo Morales Henao (1986). La compilación de estudios sobre la novela se Sarah González de Mojica (1992) es significativa de las múltiples recepciones académicas de la misma desde perspectivas hermenéuticas, semióticas, políticas, narratológicas e históricas. Incluso el análisis crítico de *La tejedora de coronas* ha generado libros de carácter monográfico como el de Beatriz Espinosa (1996) y una serie de trabajos de grado universitarios, lo cual demuestra la intensa polisemia de la novela. Destacamos entre otros: Chong Hyo-Sak (1990), Elizabeth Pérez Bayona (1992), Everlyn Damiani Simmonds (1993), María Victoria Ramos (2002), Lucas Vertelli (2004), Martha Lucía Rubiano (2005) y Laura Cecilia Cruz (2010). Para conocer en detalle más bibliografía sobre la novela y sobre toda la obra de Espinosa, véase la incluida en *Germán Espinosa. Señas del amanuense* (329-335).

¹⁰ Al respecto del nuevo canon de la narrativa colombiana, véase Moreno Durán (1995, 35-36) y Luz Mery Giraldo (2000 y 2006, 18-19).

¹¹ Para percibir en detalle la filigrana narrativa que constituye la composición de la novela, véase nuestro estudio “*La tejedora de coronas* de Germán Espinosa: una novela del siglo de las luces” (2005).

¹² Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos: “con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer” (96-97).

¹³ Como imagen de estirpe barroca, el espejo permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en él “verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia” (Espinosa Pérez, 56).

¹⁴ Juan Manuel Tovar (2010) explica los matices que en la novela adopta la estructura mítica del héroe, cuya resolución se constituye en una estética que al actualizar personajes históricos, es capaz de instaurar desde el presente nuevas rutas para reconstruir el pasado.

¹⁵ Recientemente Mery Cruz Calvo (2009) rastrea discursos bíblicos y otras fuentes de donde se inspira Espinosa para la construcción del personaje. Ella compara el seguimiento y las variaciones que Espinosa hace de *Los Evangelios Sinópticos* y de *Los hechos de los apóstoles* hasta caracterizar la configuración estética de un nuevo discurso sobre este asunto.

¹⁶ Alirio Quitián propone leer varias novelas de Espinosa desde el paradigma antropológico-cultural del deseo mimético y de la figura del chivo expiatorio propuesto por René Girard; de acuerdo con esta plataforma crítica las ficciones espinosianas debilitan la “mentira romántica” y privilegian la “verdad novelesca”, pues los deseos de los protagonistas no son autónomos, sino que están mediados por otros; además la mayoría de los personajes son conscientes de dicha mediación, incluso un deseo triangular contiene a su vez otro o el mediador puede metamorfosearse. En fin, este trabajo resulta novedoso dentro de las interpretaciones de la obra de Espinosa (2010).

¹⁷ 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.

¹⁸ Desde una perspectiva cercana a la metafísica y emparentada con principios esotéricos, estas dos novelas representan un avance en la estructura de la novela negra (Blanco 279-286), pues la tensión narrativa se fundamenta ahora en mecanismos (meta)psíquicos que no sólo afectan a la víctima y al victimario, sino que permiten resolver el crimen, ya no en la realidad espacio temporal que vivimos, sino en el más allá.

¹⁹ Sobre la toma de posición de Espinosa en relación con el discurso amoroso dentro del campo literario colombiano de los últimos diez años, que privilegia discursos thanáticos y violentos, es esclarecedor el trabajo de Carlos Daniel Argüello (2008).

²⁰ Luz Mary Giraldo señala una tradición literaria de donde sin duda bebe Espinosa: la Aurelia de Nerval, la Nadja de Breton, la Elena de Silva y los personajes femeninos de Macedonio Fernández; sostiene que dicha tradición, reforzada en “el espíritu de los románticos y sostenida en simbolistas, modernistas y surrealistas” privilegia una pasión más espiritual que física, por eso la presencia misteriosa y sagrada del ser perdido no conduce a la exaltación del dolor, sino a la de la potencia espiritual que genera una forma de inmortalidad mediada por la escritura (2008, 70).

Obras citadas

- Acosta Peñaloza, Carmen Elisa. “De la conjetura histórica a los ojos del basilisco”. *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez, Luz Mary Giraldo Bermúdez y Carmen Elisa Acosta Peñaloza Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. 2008: 235-245.
- Argüello, Carlos Daniel. *Aitana y el discurso de amor de Germán Espinosa. Un análisis desde los conceptos de habitus y campo literario*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Blanco Puentes, Juan Alberto. “Germán Espinosa: apropiaciones del género negro para acceder al más allá”. *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. 2008: 275-292.
- Castillo Mier, Ariel. “Germán Espinosa, un poeta que novela la historia”. *Aguaita*. 17-17(Dic., 2007 – Jun., 2008)156-169.
- Cruz Calvo Mery. *De la palabra ajena a la palabra propia en El signo del pez de Germán Espinosa*. Cali: Facultad de Humanidades/ Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2009.
- Cruz Portilla, Laura. *La tejedora de coronas: metáfora barroca de una posible América Latina*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Chalarca, José. “La novela como creación poética”. *Mosaico*, Bogotá, Oct./Mar., 1.8(1983, 1984).
- Chong, Hyo-Suk. *La tejedora de coronas: una visión genesiaca en la gravitación erótica*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1990.
- Damiani Simmonds, Everlyn. *La tejedora de coronas: la identidad psíquica de Genoveva de Alcocer en el ámbito de la modernidad*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.
- Espinosa, Germán. *El magnicidio*, Bogotá, Plaza y Janés, 1979.
- . *Los cortejos del diablo*, Montevideo, Bogotá, Oveja Negra, 1985
- . *La tejedora de coronas*, Bogotá, Pluma, 1982 y 1983; Bogotá, Alianza, 1987.
- . *El signo del pez*, Bogotá, Planeta, 1987.
- . *Cuentos completos*, Bogotá, Ministerio de Cultura/Arango, 1989.
- . *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, Bogotá, Planeta, 1990.
- . *La liebre en la luna*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991.
- . *La tragedia de Belinda Elsner*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991.
- . *La aventura del lenguaje*, Bogotá, Planeta, 1992.
- . *La lluvia en el rastrojo*, Bogotá, Arango, 1994.
- . *Obra poética*, Bogotá, Arango, 1995.
- . *Crónicas de un caballero andante*, Bogotá, Aurora, 1999.
- . *Romanza para murciélagos*, Barcelona, Norma, 1999.
- . *La balada del pajarillo*, Bogotá, Alfaguara, 2001.
- . *La elipse de la codorniz: ensayos disidentes*, Bogotá, Panamericana, 2001.
- . *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, Bogotá, Norma, 2003.
- . *La verdad sea dicha: mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003.
- . *Cuando besan las sombras*, Bogotá, Alfaguara, 2004.
- . *Novelas bogotanas*, Bogotá, Alfaguara, 2005.
- . *La vida misteriosa de los sueños*, Bogotá, Debate, 2005.
- . *Aitana*, Bogotá, Alfaguara, 2007.
- Espinosa Pérez, Beatriz. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las Luces*. Cali, Universidad del Valle, 1996.
- Espinosa Torres, Adrian. *Espinosa oral. Barranquilla*, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “Cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma”. *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. (2008a)23-48.
- . (2008b). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: U. de Antioquia/U. Javeriana.

- . "Romanza para murciélagos y la balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas", *Aguaita: Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, Cartagena, 8(2002)76-83.
- Forero Quintero, Gustavo. "La culpa en la novela histórica de Germán Espinosa". *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. (2008)77-93.
- . *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa*, Bogotá, Editorial Universidad Externada de Colombia, 2006.
- Giraldo, Luz Mery. *Narrativa colombiana. Búsqueda de un nuevo canon*. Bogotá: CEJA, 2000.
- . *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad externado de Colombia. 2006.
- . "El universo narrativo de Germán Espinosa: poéticas de la ciudad, de la literatura y de la historia". *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. 2008: 49-75.
- Gómez, Eduardo. "Espinosa teje coronas". *Revista Pluma*, Bogotá, Enero/Febrero de 1985.
- González de Mojica, Sarah. Comp. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Varios autores, Bogotá, Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992.
- Jiménez Panesso, David. "El pez y los signos de Germán Espinosa". *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, (2008)223-227.
- Jung, Hee Kim, *Una interpretación carnavalesca de Los cortejos del diablo*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1991.
- Mejía, Carlos Mario, "Teatralidad barroca en Los cortejos del diablo". *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. (2008)103-118.
- Montes Matthieu, Roberto, "Pifias de la crítica", *Lecturas Dominicales*, Bogotá, Mayo 24 de 1987.
- Morales Henao, Jairo "La tejedora de coronas de Germán Espinosa", *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, Oct./Dic., 1986.
- Moreno-Durán, R-H. "La narrativa colombiana ante el fin de milenio". *Quimera*. 35(1995)35-36.
- Park, Young-Hee. Idealismo romántico republicano en *Sinfonía desde el nuevo mundo de Germán Espinosa*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1992.
- Pérez Bayona, Elizabeth, *La tejedora de coronas de Germán Espinosa: una perspectiva contemporánea de la ilustración*, Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1992.
- Quitán, Alirio. Deseo mimético en la narrativa de Germán Espinosa. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Ramos Arenas, María Victoria, *Lo siniestro en La tejedora de coronas*. Tesis de Postgrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- Rozo, Luis Ernesto. Las cartagenas de Germán Espinosa. La ley y el deseo en *Los cortejos del diablo*. Tesis de posgrado. U. Nacional. 2009.
- Rubiano Díaz, Martha Lucía, *La reescritura de la historia en La tejedora de coronas*, Tesis de Pregrado, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Salom Franco, Nicolas, "Una historia que parece novela", *El tiempo*, Bogotá, Junio 1° de 1983.
- Tovar Benavides, Juan Manuel. Entre lo sagrado y lo profano: el héroe y el cuerpo en *El signo del pez*. Tesis de Pregrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Valencia Solanilla, César, "Los misterios de la diosa blanca en *La balada del pajarillo*". *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Cristo Rafael Figueroa Sánchez et al, Eds. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana. (2008)293-300.
- Vertelli Ordóñez, Lucas Jesús, *El erotismo como reflexión e instinto de libertad en La tejedora de coronas*, Tesis de Pregrado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.