

una ideología una de cuyas claves esenciales es el ornamento. Como resultado, las estructuras superficiales de la obra artística, su elaboración y estimulación sensorial se oponen a las estructuras profundas: esencia, originalidad, y la aspiración a una disciplina intelectual.

La presente edición de *El padre Casafús*, de Carrasquilla, es un ejemplo de las tendencias en la Postmodernidad hispanoamericana. Al considerar el texto, lo primero que surge a la vista es la impresión, por un lado, de una fotografía de quien se supone es el padre Casafús. Al verso se encuentra la impresión de esa misma fotografía. La percepción de estos elementos puede, también, darse a la inversa; primero percibir la sección que corresponde al negativo, luego la otra. Sobre el lomo del texto y la parte interior de las solapas se lee la inscripción "Cara/Cruz", cuyas palabras están separadas por varias líneas, algunas de las cuales están canceladas por una línea horizontal.

Ahora bien, la disponibilidad de la fotografía, a nuestro criterio, no puede ser meramente ornamental, como se podría llegar a creer, sino más bien persigue un propósito de integración a un nivel más heterogéneo; de otra manera se convertiría en un objeto monovalente. La propia organización formal de la fotografía en esta edición, por ejemplo, crea una ilusión óptica, dando cabida al factor humor. Pero hay más que eso, lo que nos presentan las solapas, lo estético, encuentra una cierta correspondencia en la organización interna. Por el lado de la fotografía descubrimos el índice de cuentos que integran la edición, y en el extremo opuesto, el contenido de estudios críticos sobre la vida y obra de Tomás Carrasquilla. La decisión a la que se tiene que enfrentar el lector de esta obra, es la de si empezar por la parte del negativo o por la otra. Pareciera fácil optar por una, no obstante, se nos obliga al libre albedrío. Dicha actitud pareciera, asimismo, responder a la observación que hace Angela Rocío Rodríguez en uno de los estudios introductorios: "El mundo que describe Carrasquilla no es el simple telón de fondo de un escenario sino un campo de acción". Cabría decir, además, que cada parte, desde el exterior al

interior de la obra, según la perspectiva de Bajtín, es "parte inseparable de la totalidad...".

Al considerar la presente edición, hemos podido confirmar que la ornamentación, en el movimiento de la Postmodernidad, cualquiera que sea su origen, resulta complementaria en el proceso de interpretaciones múltiples e inconsistentes. Por otro lado, la Postmodernidad representa el regreso al deleite estético.

Germán Espinosa

La liebre en la luna

Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990,
345 páginas.

Roberto Vélez-Correa

Germán Espinosa (1938) es uno de los autores colombianos más prolíficos de las nuevas generaciones. Con las novelas *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1982) alcanza a consolidarse como novelista de primer orden, refrendando una labor estética reconocida en exigentes círculos artísticos del país, no obstante el escepticismo demostrado por el mismo escritor, precisamente en algunos de los ensayos que hacen parte de *La liebre en la luna*.

En efecto, Espinosa recopila en esta obra el fruto de un trasegar analítico comprendido entre 1968 y 1988; dos décadas de periodismo cultural que abarca y penetra los más variados campos del quehacer literario, sobre todo el vinculado a la reflexión sobre el lenguaje como vehículo de aproximación filosófica, o como materia prima de la creación lírico-narrativa.

Nuestro autor es, en esencia, un escritor, circunscrito al oficio con una devoción y un profesionalismo tales que le permiten abordar con erudición y elegancia profundos tópicos

que oscilan entre los interrogantes del ejercicio mismo del contar, hasta la disección autorizada del proceso creativo en plumas ya clásicas de la literatura universal, enmarcadas en los movimientos que, como el Modernismo y las escuelas de vanguardia, mantienen la presencia viva del caldo revolucionario de la ficción y la poética.

La importancia de *La liebre en la luna* radica en que viene de una mente organizadora que cierne sobre el tamiz de su propia experiencia temas afines y distantes como la historia y la literatura, el modernismo, las utopías baconianas, ciencia, filosofía y literatura. Pero, a pesar de todo, Espinosa recopila y entrega su obra subdividida en ocho capítulos que guardan cierta unidad y predisposición lógica; ensamblaje éste que borra muchas veces la idea, advertida por el autor, de tratarse de ensayos y conferencias leídos o publicados en forma aislada, con anterioridad. Entonces convierte su libro en un todo orgánico que nos transporta a través de un itinerario rico en referencias culturales, algunas de obligada erudición y que luego de su lectura, llegamos a compenetrarnos con todo el exigente universo de un escritor que ha logrado concebir una novela de los alcances y de la ambición técnica de *La tejedora de coronas*.

La liebre en la luna trasciende, pues, el propósito editorial de la acumulación de escritos, porque enfrenta al hombre de carne y hueso con sus maestros, arrancando del Don Juan Manuel de *Los cuentos del conde Lucanor* hasta tocar con los consagrados del siglo XX como Mann, Faulkner, o Cortázar. Y así es como brota impetuosa la confesión del intelectual rebelde que no cede a la tentación de la popularidad por preferir los dictados de una conciencia a prueba de fuego que ha sido cincelada en la confrontación de extenuantes, pero adecuadas lecturas: "Sigo creyendo que tratar de señalar al intelectual, y especialmente al artista, caminos de comportamiento, equivale a negar su función de creador o de crítico" (31). La independencia de pensamiento es, en suma, una de las directrices trazadas por Espinosa, quien, como afirmábamos al principio, enfrenta el rechazo que ciertos sectores adoptan frente

a su firma, lo que, sin embargo, no inhibe su posición ideológica y mucho menos coarta su producción narrativa, poética y ensayística. Pero tampoco deja de aclarar muchas de las facetas que generan polémica entre sus lectores y críticos. Aunque advierte que no le gusta terciar ni responder ataques; a veces apoya sus planteamientos literarios tomando ejemplos propios: "No creo necesario explicar el porqué, en esas circunstancias ajenas a mi voluntad, tienen origen mis aparentes obsesiones por el tema religioso, que en *Los cortejos del diablo*, por ejemplo, podrían ser tomados erróneamente por expresión de un frenesí anticristiano" (39).

La incidencia de la historia en la ficción espinosista obliga al ensayista de *La liebre* a participar en otra de las grandes discusiones contemporáneas: ¿Cuál es el papel del novelista y del historiador frente a los hechos pretéritos? ¿Qué distingue al uno del otro a la hora de manipular el material narrable o historiable?: "Cada escritor coloca el énfasis donde quiere, y así reinventa o reelabora la ciudad..." (84) "...trato de inventar un mundo en el cual Cartagena acaso no deba ser reinventada y en donde el tiempo no haga un ayer del hoy y..." (93). El recuerdo es para el escritor su arma insustituible, así trate de aprisionar entre palabras el instante elusivo del ahora que inmediatamente se nombra deja de ser presente, como ocurre a la ciencia en pruebas de laboratorio, cuando debe el ojo humano resignarse a apreciar las huellas lumínicas de los electrones y no a los electrones mismos. Es en esta ilusión donde se ubica la narrativa ante el tiempo estructurador de todo acontecimiento.

Germán Espinosa es enfático en señalar las fronteras del arte en la dimensión universal, incluso su propia obra; de ahí que sin abandonar la perspectiva nacional logre cotejar los dos hemisferios apreciados. Lo mismo hace cuando enfoca las literaturas latinoamericanas que no distingue en validez de las europeas. A propósito de Rulfo apunta: "El mexicano, como los expresionistas alemanes, descarga emociones para sacudir y para provocar al lector; en él, el mundo externo da paso al mundo interno, en lo to-

cante con la representación de las sensaciones. Kafka habría firmado *Pedro Páramo* sin titubear" (280).

En este sentido Espinosa penetra con igual respeto y firmeza crítica en la obra de compatriotas y extraños, trayendo a León de Greiff, a Zapata Olivella, a Jorge Zalamea, al mismo plano de Sábato, Tristán Tzara, Vallejo, Schimitz, Rulfo y tantos otros. *La liebre en la luna* se constituye así en la biografía latente de un mundo de ideas, de la experiencia transferible de un lector, crítico y escritor, que como el novelista cartagenero posee ya una obra extensa y consolidada.

Jorge Ricardo Gómez

Massimissa: historia de un embuste

Traducción de Dominique Ricart,
París, Hachette, 1979.

Gilberto Gómez Ocampo
Wabash College

La noble, aunque un poco anticuada, profesión del falsificador literario por fin ha emergido en la difusa amplitud de la literatura colombiana. Esta literatura, sobre la que se han dicho tantas cosas accede, por fin, a lo que le faltaba: al honor de la imitación, bien que sea apócrifa. En efecto, la novela *Massimissa*, de un incierto autor Jorge Ricardo Gómez, y publicada en francés en 1979 por el "Club pour vous" de la prestigiosa editorial parisina Hachette, puede ser equiparada a su manera a esos relatos fantásticos en los que el autor de *Ficciones* enriquecía, falsa e irónicamente, las colecciones de imaginarias bibliotecas. Con la diferencia de que si en aquel caso se trataba puramente de títulos imaginarios, inventados, apócrifos, en éste la novela es real, existe en 162 páginas de relato tangible, leíble, atribuidos por la editorial francesa a un "Jorge Ricardo Gómez... sans doute

le plus grand écrivain colombien du XIXe siècle". ¿Jorge Ricardo Gómez?, ¿le plus grand écrivain colombien?, ¿du XIXe siècle?

La novedosa afirmación, si fuera cierta, modificaría no sólo los parámetros de nuestra historia literaria, sino la de toda hispanoamérica. Según la traductora y presentadora de la obra en francés, Dominique Ricart, la novela, fechada en 1819, es posterior, quizá de 1829. (El texto que tuvimos a mano carece, sin embargo, de fechas). Pues bien, como se sabe, la narrativa hispanoamericana atravesaba en aquella época su estado embrionario, de rudimentos, como cualquier lector de *El periquillo sarniento* (1816) lo sabe, estado del que no iría a salir hasta muchos años más tarde. En cuanto a la narrativa colombiana, la primera novela propiamente dicha no aparecería hasta 1844, cuando Juan José Nieto publicó en Jamaica los dos tomos de *Ingermina, o la hija de Calamar*. Ahora bien, la aparición de *Massimissa* en 1979 obedece, puede argüirse, al deseo (y quizá a la necesidad) de esa editorial francesa de explotar comercialmente las repercusiones del fenómeno literario garciamarquiano. *Massimissa*, esa "Confession traduite de l'espagnol," tiene todas las trazas de ser un producto elaborado con los ingredientes del exotismo sudamericano para consumo de lectores un tanto desinformados. Simplemente, ninguna historia de la literatura colombiana o hispanoamericana registra el nombre de Jorge Ricardo Gómez, ni tampoco lo incluye ninguna lista de seudónimos literarios, ni tampoco ese nombre figura en ningún catálogo de biblioteca en Colombia. La *Bibliografía de la novela en Colombia* de Porras Collantes tampoco lo menciona. La carátula de la edición francesa que comentamos informa que la obra fue publicada varias veces de manera clandestina en Colombia, en Chile y en Argentina. Sin embargo, un registro minucioso de las bibliotecas Nacional, Yerbabuena y Luis Angel Arango de Bogotá, no arrojó ningún resultado, como tampoco existe ni un sólo ejemplar de esta obra, ni de ese autor, en la Biblioteca del Congreso de Washington, D. C., ni en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Más aún, no hay un solo registro de ese autor en