

Un escritor anacrónico

Sinfonía desde el nuevo mundo
 Germán Espinosa
 Planeta, Bogotá, 1990, 157 págs.

Espinosa lo ha dicho, él es un escritor anacrónico. Por lo pronto, dejemos que cada cual entienda a su guisa ese calificativo; personalmente, es esta novela la que me da pie para recordar esa reflexión. Cualquier lector de la obra de Espinosa advertiría, sin embargo, en las primeras páginas de este libro y a primera vista, que, de ser cierta la afirmación inicial, ella se enfatiza aquí, casi como voluntad de justificación o de corroboración de esa afirmación previa: esa primera impresión —primeras páginas, primera vista— es la de que *Sinfonía desde el nuevo mundo* es una novela decimonónica. Esto comporta varias consecuencias, que no tienen nada que ver con que la acción se desarrolle en el siglo XIX: es una novela europea, realista (en este caso no empleo las comillas, dada la especificidad del término, referida al movimiento literario) y antiburguesa (lo cual equivale a decir: de origen burgués). Pero la consecuencia más evidente —en las primeras páginas y a primera vista—, y que se constituye en sorpresa para el lector de Espinosa, es que carece por completo de cierta experimentación con el lenguaje narrativo; naturalmente impropia del siglo XIX, pero sorpresivamente practicada en forma sistemática en las obras anteriores del autor cartagenero. Sólo a la luz de esta “novedad” podría explicarse uno que en la contraportada del libro se diga que “Espinosa ensaya en ésta su novela más reciente técnicas novedosas”. Aunque sea lo más inadecuado hablar en términos de “ensayar”, que tiene toda la connotación de “experimentar”. Ese hipotético lector de Espinosa habrá vivido la experiencia literaria de *El magnicidio* o de *La tejedora de coronas* o de *Los doce infiernos* —o de su poesía o de sus ensayos—, obras en las que el autor, si bien no “experimenta” técnicas narrativas a la manera de la novela

llamada —bárbaramente— moderna, si “ensaya” diversos discursos narrativos con tradición en el siglo XX, concretamente en el siglo XX barroco latinoamericano. Las novelas que pertenecen a esta tradición —Rivera, Lezama, Carpentier, Asturias— carecen, digámoslo así, de “marco histórico”, suplantado en ellas por la atmósfera que le corresponde crear al discurso narrativo (y ello vale también para una novela tan ubicua en la historia como *El siglo de las luces*); las novelas, en cambio, que aquí estoy designando “decimonónicas” —Balzac, Stendhal, *Sinfonía desde el nuevo mundo*— parten de la existencia de ese “marco histórico”, que el discurso narrativo debe ir definiendo, describiendo. En síntesis, y para aclarar esta diferencia —que es la diferencia aparente entre esta novela de Espinosa y las anteriores escritas por él—, hay que decir que en la novela barroca latinoamericana del siglo XX no existe un mundo hasta tanto no lo introduzca el lenguaje literario, y ese mundo, por otra parte, no es histórico, mientras que la novela decimonónica es reflejo, y también en su lenguaje literario, del mundo que la produce, que existe previamente y es histórico.



Ahora bien: ¿qué explica que un escritor barroco, de tan arraigada visión americanista, escriba una novela decimonónica? ¿O es que, acaso, no hay contradicción en ello, y el fenómeno estaría explicado por la palabra mágica *anacrónico*? Después de los cuatro movimientos que constituyen la sinfonía, encontramos un “Epílogo necesario”, que creí parte literaria de la misma y que nos ofrece una razón bastante obvia para este cambio aparente: *Sinfonía desde el nuevo mundo* surge como tema buscado para servir de base a la realización de una película —de Francisco Norden— relacionada con el quinto centenario del descubrimiento de América, por tanto con la relación germinal, más amplia, entre Europa y América. Por esa razón, escribe Espinosa, la novela “quedó cautiva, desde un comienzo, de los conceptos de imagen y diálogo. En tal minucia difiere de mis demás narraciones”. Minucia que es la raíz de un problema que Erich Auerbach llamara “la representación de la realidad” en literatura (es un problema de “representación de la realidad” lo que establece la diferencia entre la novela decimonónica y la del siglo XX). Añade Espinosa que “ello no necesariamente resulta negativo” y lo afirma porque realmente el epílogo quiere anticiparse a la crítica que habrá de acusarlo; también dice allí que la escritura de la novela fue un “ejercicio en el cual tardé menos de dos meses” (subrayo), y entonces uno piensa que lo que tiene de positivo escribir pensando en una versión cinematográfica es su carácter de ejercicio. Para quienes, como Germán Espinosa, la literatura se ha convertido, o lo fue desde un principio, en el trabajo que ocupa toda la vida, resulta palmario que ella va más allá de un simple ejercicio. Pero, antes de seguir adelante, hagamos una aclaración, siempre siguiendo las razones del “Epílogo necesario”, explícitas en varios ensayos contenidos en *La liebre en la luna*, que leo paralelamente a la novela: “ejercicio” literario es para Espinosa ejercicio estético y —estemos o no de acuerdo (lo que la crítica debe pedirle al escritor es coherencia, lucidez)— son razones

estéticas, en últimas, las que el autor cartagenero pondera como las únicas válidas a la hora de juzgar la obra de arte.



¿Hay realmente una estética decimonónica en *Sinfonía desde el nuevo mundo*? Por lo europea, por lo realista y por lo antiburguesa, como en una lectura superficial (digamos, con los formalistas, horizontal, para que se vea que no hago un juicio de valor) —y deleitosa— se revela, sí la hay. Pero ya resultaría bastante sospechoso que un escritor de oficio y no de ejercicio se dedicara a imitar, sin más implicación, la estética realista del siglo pasado para contar una historia en la que lo único original sería la ficción de un personaje, en la que cabe trasplantarlo de un mundo a otro, ambos con “marco histórico” definido. Quiero sostener que esta sospecha, en el caso de *Sinfonía desde el nuevo mundo*, puede ser desechada en una segunda lectura, digamos lingüística —o vertical— de la obra. Lo que sucede es que, como toda obra barroca, la novela se deja leer en dos direcciones: como entretenimiento decimonónico —y su carácter sería el de “fantasía pura”, para emplear la expresión del propio Espinosa— y como novela barroca latinoamericana del siglo XX —y su carácter está en la índole del escritor, que no es precisamente decimonónico, sino más bien “anacrónica”, como él dice, o mejor, como también él lo afirma, barroca “al extremo de lo lastimoso”—. Ello implica que lo decimonónico es un juego y el juego es contemporáneo —y muy americano—. Doble juego, para una lectura doble.

Volviendo a la segunda lectura propuesta, hay seis aspectos en los que quiero hacer hincapié:

1. Los adjetivos. Son constantes en el discurso narrativo y de herencia modernista (musicalidad adjetiva), por tanto de estirpe barroca y latinoamericana: “astrosa tropa”, “untuosa cortesía”, “un enésimo y paroxismal acto amoroso”, “trafagante calle”, etc.

2. La minucia descriptiva, en parte decimonónica y en parte contemporánea, también de tono modernista, si bien se manifiesta inherente al gusto por lo exótico (hay lo exótico europeo y lo exótico tropical): “Alados y desnudos amorcillos, provistos de arco y carcaj, flechaban en esos lienzos a hercúleos tritones que gobernaban carros tirados por corceles azules”.

3. Empleo de vocablos y expresiones inusuales (no inusuales en la novela decimonónica, comparación que sería absurda, sino inusuales dentro del discurso narrativo de un simple contador de historias contemporáneo; aquí también cabría mencionar el problema del multilingüismo; el “francés correcto”, el “cabal inglés”, el “dejo característico de las Antillas Británicas”, no pueden ser sugeridos en el discurso narrativo más que al nivel del relato): “Esta soledad me estaba cosiendo el alma a alfilerazos”, “gentes transidas de unción”, “Dos cuerpos desnudos hadaban con suave lentitud bajo el jade tremulento del mar”, “contemplaba el espectáculo alucinante de consuntos que aún lograban deambular sin orientación”. Mención aparte merecen aquí los verbos empleados para referirse a los parlamentos de los personajes: bisbiseó, aspaventó, barbotó, etc.

4. La narración (o el narrador). Bajo el aparente omnisciente, las más de las veces disfrazado de estilo narrativo indirecto, que recuerda a Flaubert y a Balzac, el que se muestra es un narrador lírico, exquisito, lujurioso, dannunziesco, es decir, no un narrador sino un poeta, también en consonancia con lo que declara Espinosa en el epílogo: “prefiero que se me considere un poeta que relata”. Esta sutileza en el manejo dual del narrador es un apasionante ejemplo de variaciones en torno a una “repre-

sentación de la realidad”. Nótese la artificiosidad, creo que un tanto filímica, en los siguientes ejemplos: “un inglés de unos cuarenta años, que sostenía en la mano un vaso de licor cuya coloración ambarina parecía hacer juego con la bermeja nariz de alcohólico bajo la cual, al verlos acercarse, bosquejó una sonrisa”, “La lente circular de un catalejo revelaba, en lontananza, sumidas como en un trágico éxtasis, las techumbres, cúpulas y fortificaciones de Cartagena de Indias, cuyo diáfano cielo se veía salpicado de nubes muy blancas... La persona cuyo ojo observaba por el catalejo se hallaba en la cubierta de un buque de guerra, de espaldas a los obenques y al palo de trinquete. Su grueso y basto cuerpo de viejo soldado, que coronaba un rostro mofletudo pero inevitablemente frío, ostentaba el uniforme y las insignias de los tenientes generales de España. Junto a Pablo Morillo...”, “Ahora, en el cielo de la noche de enero latían miríadas de estrellas”.

5. La descripción de situaciones violentas: “En una calle del recinto amurallado de Cartagena de Indias, bajo las balconadas y ante una portada con pilastras, dos hombres se disputaban, tirando cada uno para su lado, un objeto viscoso que empezaba a despedazarse. Sólo cuando uno de ellos se quedó en definitiva con la parte más suculenta, resultó palmario para quienes, absortos, los observaban, que se trataba del cadáver de una rata”.

6. Un “Finale senza conclusionem”, que corresponde al cuarto movimiento de la sinfonía. Fontenier, el protagonista creado por Espinosa, termina iniciando su participación guerrera en una de las tantas batallas de la gesta de independencia americana y se hunde en ella —una acción similar a muchas otras que se relata en el libro de principio a fin— para dar fin a la novela.

Desde esta doble lectura, *Sinfonía desde el nuevo mundo* no representa ese corte abrupto en la totalidad de la obra de uno de nuestros mejores novelistas, sino la confirmación de su capacidad para refabular “marcos históricos” y convertirlos en atmósferas de lenguaje profundamente —verticalmen-

LUIS CABALLERO

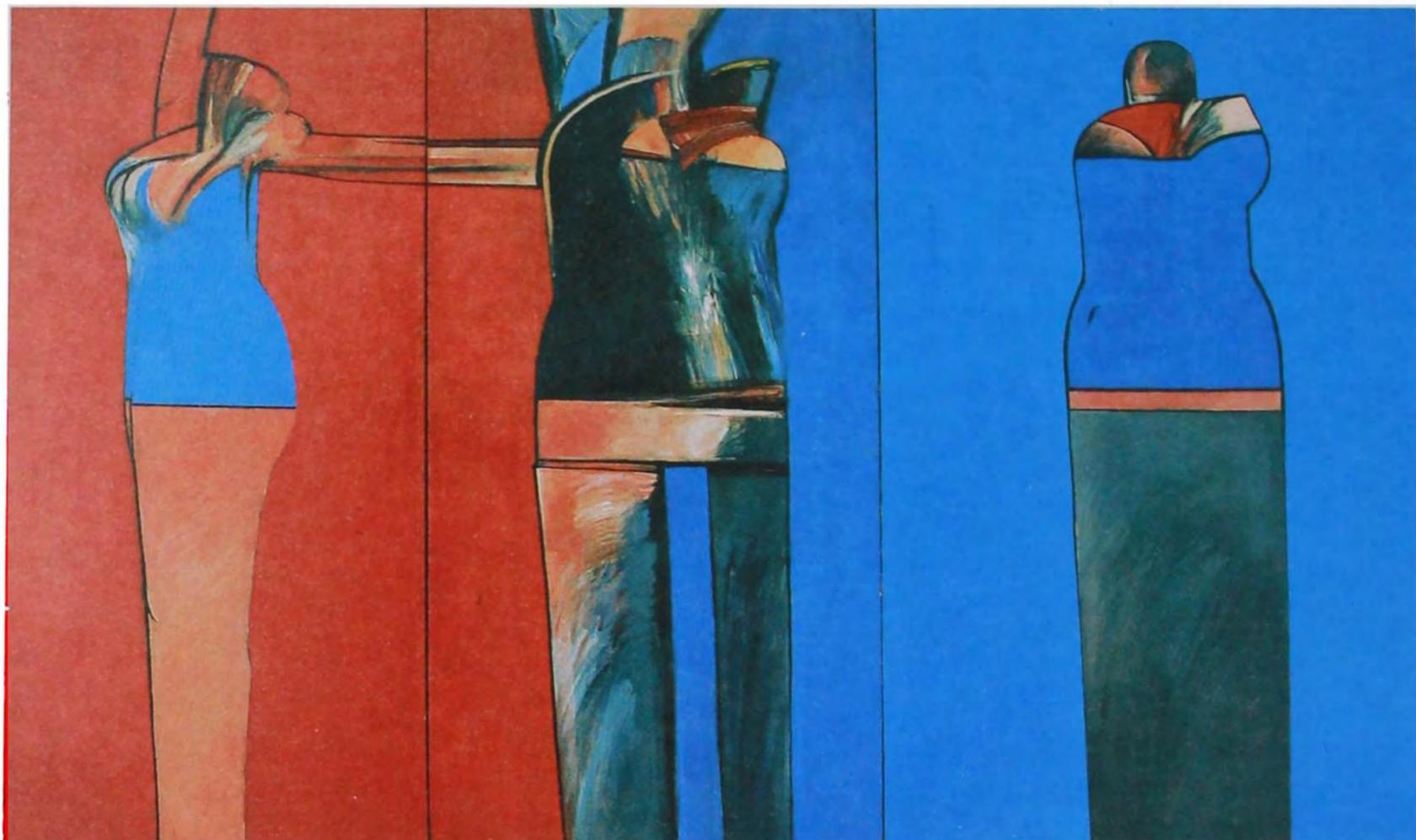


114

Sin título, 1986

Témpera sobre papel, 26 x 34 cm

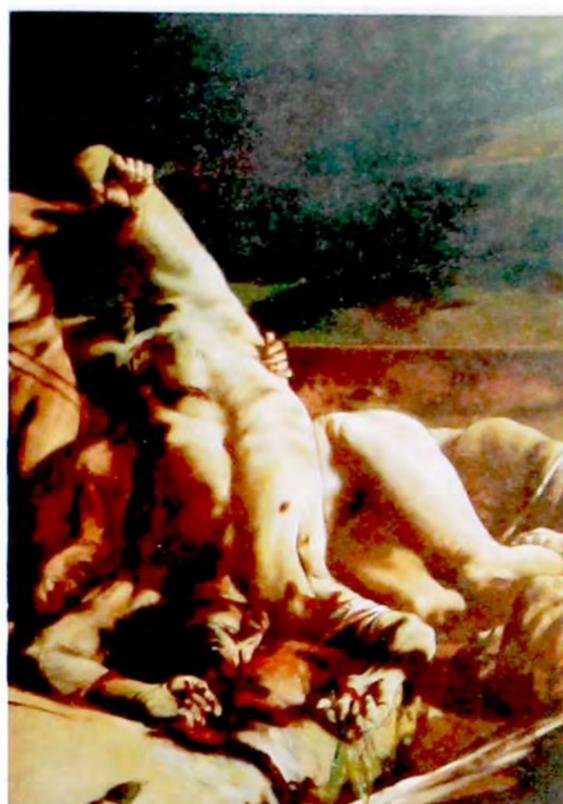
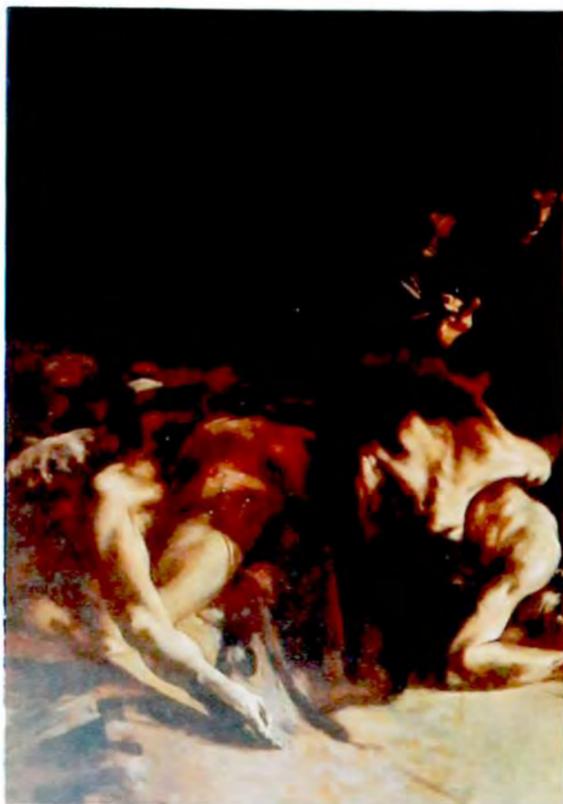
Colección particular, Bogotá



20
Sin título, 1967
Óleo sobre tela, 195 x 323 cm. (Tríptico)
Colección particular, Bogotá



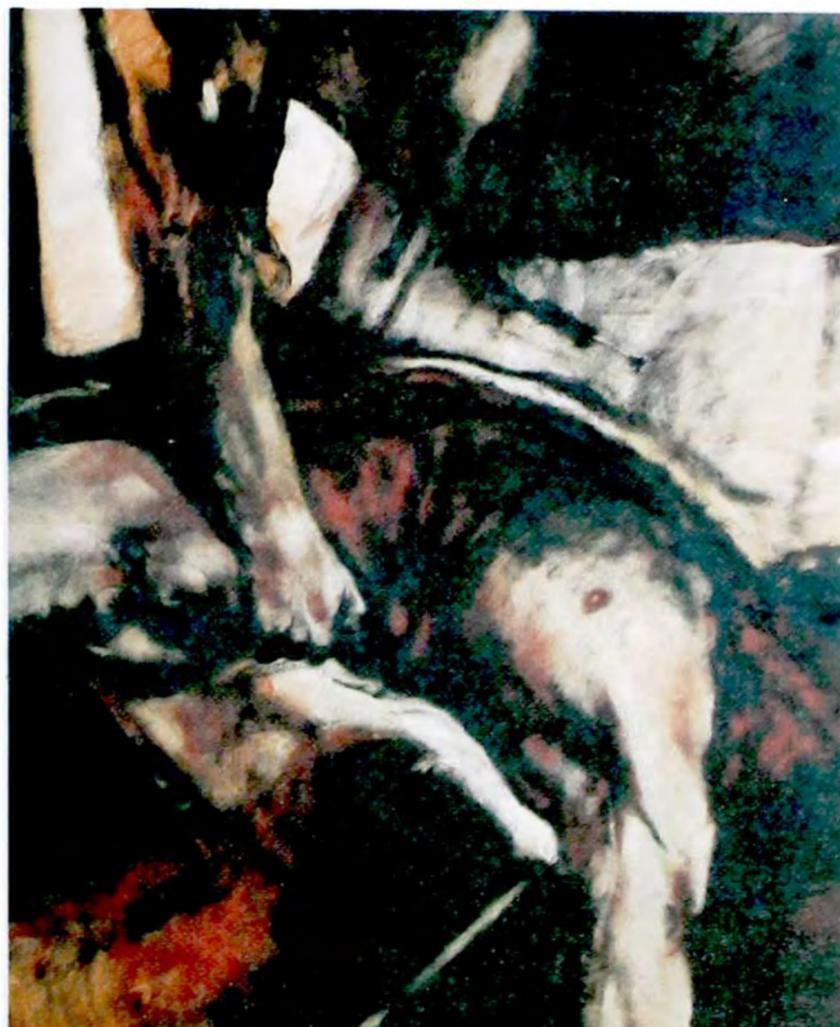
7
Sin título, 1966
Óleo sobre tela, 130 x 100 cm
Colección particular, Bogotá



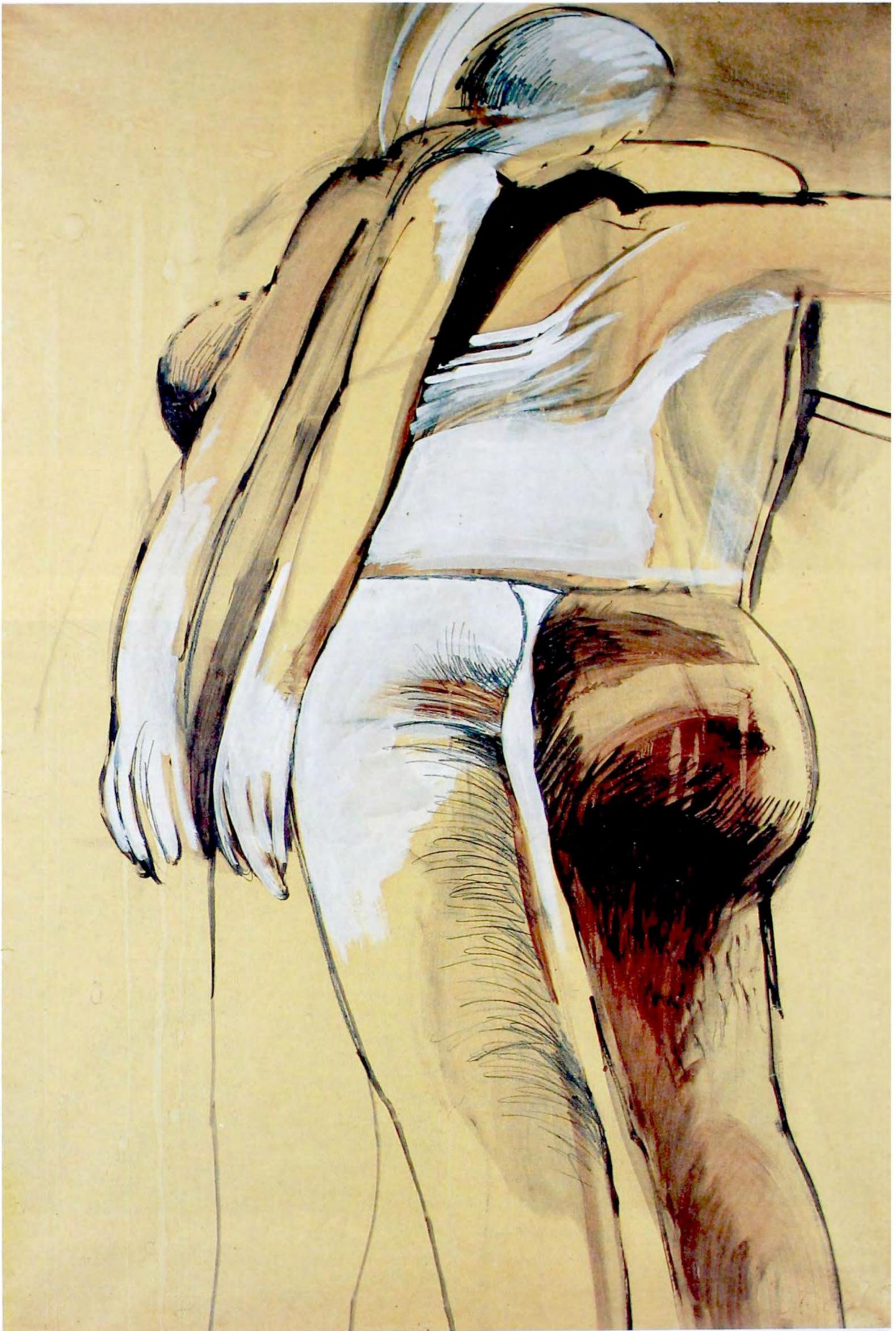
71
Sin título, 1977
Óleo sobre tela, 195 x 390 cm. (Triptico)
Colección particular, Bogotá



78
Sin título, 1978
Carboncillo sobre papel, 195 x 130 cm
Colección particular, París



126
Sin título, 1989
Óleo sobre papel, 145 x 115 cm
Colección particular, París



18
Sin título, 1966
Óleo sobre papel, 139 x 92 cm
Colección particular, Bogotá

te—americano. Por otra parte, demuestra una vez más que es un escritor épico (quizá por ello le ha sido de tanta utilidad el “telón” de la historia; también por ello, pensamos, uno duda de que su obra sea valiosa exclusivamente por razones estéticas). Ha sido épico en todas sus novelas: en *Los cortejos del diablo*, la actividad de la Inquisición en Cartagena en la Colonia (y el carácter inquisitorial de toda “Iglesia”); en *El magnicidio*, las veleidades de un experimento político revolucionario, vistas desde el asesinato de su líder Manuel del Cristo, en un “país tropical” (ubicación ya de por sí bastante alusiva); en *La tejedora de coronas*, el surgimiento del espíritu científico occidental durante el Siglo de las Luces y, nuevamente, la Inquisición, siempre sin perder de vista a Cartagena y estas tierras como núcleo argumental gracias a su protagonista Genoveva Alcocer; en *El signo del pez*, el sentido de la predicación paulina en su tiempo y para la historia cristiana en general.

En *Sinfonía desde el nuevo mundo* se desarrolla, como si se tratara de un auténtico ejercicio de Espinosa con su propia obra, una historia con ribetes de apoteosis épica. Esa apoteosis comienza, paradójicamente, con la derrota de Napoleón en Waterloo, vista a través de los ojos de Victorien Fontenier, capitán del ejército del emperador, quien, dentro de una tipología netamente decimonónica, es ese inconforme revolucionario que no acepta después la capitulación de Bonaparte. Como difícilmente podría cumplir con ese destino-tipo permaneciendo en Francia, una casualidad familiar permite que, sin abandonar su fiebre napoleónica, se embarque para América en plan comercial provisional y ya con veladas inquietudes bolivarianas (estamos en 1815, lo cual posibilita la coincidencia con la época de exilio de Bolívar y su preparación para volver a entrar en la campaña definitiva, en la que debe estar presente, por supuesto, Fontenier). Fontenier llega a Jamaica y, enterado de que las armas que trae como mercancía llevan como destino el apoyo al colonialismo inglés en Haití, decide darles otro rumbo a su barco y a las armas: ir en defensa de los cartageneros, a quienes intenta

sitiar Pablo Morillo durante el período de la “pacificación” española; llega demasiado tarde y es hecho prisionero, con armas y todo, por Morillo; rescatado por el ambicioso francés Aury, es llevado a Haití, donde se reúnen los belicosos —entre sí— patriotas que se realistan para volver a la lucha. Allí está Bolívar, a quien ya había conocido Fontenier en Jamaica. Allí renace la veneración bolivariana del protagonista —rescodo de veneración napoleónica— y la apoteosis épica estará vinculada entonces a esa veneración: Fontenier es el elegido para salvarle la vida en dos ocasiones a Bolívar (como quien dice, uno de esos héroes épicos sin los cuales no puede concebirse el triunfo de la empresa colectiva): Fontenier le salva la vida a Bolívar, primero, cuando éste, en la fantasía de Espinosa, va a suicidarse en Ocumare, al verse abandonado por los patriotas —que siguen a Bermúdez y Mariño— y cercado por los realistas; Fontenier llega en el momento justo: “Sin pensarlo dos veces, de la chaqueta de paño azul con vueltas rojas extrajo una pistola y la acercó a su sien derecha. El tacto del frío metal era como un preludeo de ultratumba. Entonces oyó la voz de Fontenier: —¡General, general, sígame! Bolívar guardó el arma y fue tras él”; más adelante, Bermúdez intenta matar al impopular Bolívar, causa, según Bermúdez, de todos los males de los patriotas, pero Fontenier se interpone para ocultar el cuerpo del Libertador y la bala disparada por Bermúdez hiere en el hombro al francés, quien así se convierte en apoteósico protagonista de una campaña épica cuyo desenlace —si lo tiene— ya conocemos.

“Fantasía pura”, ha dicho Espinosa para eludir por anticipado esa crítica necia que descalifica la “novela histórica” que comete “inexactitudes históricas”. Por encima de la fantasía, pienso, está la novela bien construida y previsiblemente lúdica con los datos históricos. Construcción sinfónica impecable: “Allegro ma non troppo” —ma non americana— que es el rápido encadenamiento de hechos que conduce al apasionado Fontenier a Jamaica (movimiento europeo, incluso en lo relativo a Jamaica, vivida por europeos); “Andante con brio”, movi-

miento de grandes masas de ejércitos combatientes, realistas, patriotas, criollos y patriotas europeos; “Scherzo assai vivace”, en el que el protagonista son los sucesos, que son demasiado apremiantes como para que los hombres puedan decidir libremente; ya hemos mencionado el “Finale senza conclusioni”, que nos muestra a un Fontenier ya metamorfoseado en americano, gracias a su matrimonio con una llanera, cuyo padrino es el León de Apure. La metamorfosis es lo más previsible, la visión resulta siendo americana.

OSCAR TORRES DUQUE



De lo real-histórico a lo real-literario

Sinfonía desde el nuevo mundo
Germán Espinosa
Planeta, Bogotá, 1990, 157 págs.

Germán Espinosa (Cartagena, 1938) bien puede ser considerado como el