

dre o sin madre, o sin ninguno. No pocas veces se conjugan incluso ambos, por ejemplo, en "Boca de tormenta", de la uruguaya Claudia Amengual, en el que el protagonista se debate entre la angustia por la demora del autobús que trae a su hijo de regreso de un viaje y las recriminaciones de su ex esposa por permitirle al muchacho una salida que, de haber dependido sólo de ella, nunca hubiera admitido.



Otros textos con este tema son: "Ausencia", del peruano Daniel Alarcón, uno de los más fluidos y sugestivos; "Bonsái", de la mexicana Guadalupe Nettel y "Diagonal", de Ricardo Silva. Algo, sin embargo, tienen todas estas historias de melodramático, acaso porque el tema amoroso y familiar es la condición básica del melodrama o porque, también, el melodrama ha sido la fuente común en que estos autores menores de cuarenta años han bebido desde su infancia. Melodramático es incluso el efecto de los relatos en que a esas relaciones de amor problemáticas se añade el asunto de la homosexualidad. Por ejemplo, en "La estrategia", de la cubana Karla Suárez y en "Fantasía", del chileno Alejandro Zambra.

Como melodramas, las historias suelen ocurrir en un tiempo presente y poco movido, a pesar de que los viajes o situaciones tan vívidas como

el paso de un huracán ganen el espacio de dos o tres historias. Pero aún en esos casos la experiencia se vive desde la intimidad de un personaje intrascendente. Eso sí, el fantasma del colonialismo merodea aún, no obstante la pretenciosa presencia de la globalización sin fronteras. Al respecto, no falta el relato del ario civilizado que se pierde en la selva tropical, tema del muy indicativo cuento "Mucho macho", del guatemalteco Eduardo Halfon.

La presencia femenina es importante, pero aún no se da de manera equilibrada. Así, en *B39*, hay textos escritos por once mujeres. Sus temas: aparte de los ya indicados, el sexo, la búsqueda de la emancipación, la maternidad, con las debidas excepciones.

Narrativamente hablando, una gran cantidad de los cuentos están escritos en primera persona (más de dos terceras partes). Interesante situación que pone de presente la relatividad de la época con respecto al pensamiento, las costumbres, la moral, la política, la misma literatura, sobre la cual poco se discute propiamente.

A pesar de todo, se reconocen las maneras de los formatos típicos del género, algunos con sorpresa incluida, como el ya citado de Karla Suárez, en el cual la esmerada estrategia del personaje para conseguir el amor de su vida termina en la clásica salida del burlador burlado. Algo similar ocurre en el cuento de Pilar Quintana, "Violación", acaso más audaz y provocador, con la variante de que no engaña a un personaje sino al lector, al revelarle de improviso el talante taimado de una Lolita a quien creíamos víctima ingenua.

Buenos narradores indiscutiblemente, conocedores del oficio y con logros rotundos y peculiares: "Bobby", de Antonio García, otro de los colombianos incluidos (con Junieles termino de nombrarlos, que, a propósito, constituyen la mayor delegación, ¿calidad o localidad?), los ya citados "Bonsái", "Durante", "Ausencia", algún otro par. No obstante, para mi gusto, demasiado cuida-

dos, demasiado celosos de no caer en la literatura. Aunque, de manera paradójica terminan, en general, absorbidos por esa forma caricaturesca de ella: el melodrama.

ANTONIO SILVERA
ARENAS

“¿Qué significan los muertos para nosotros en el prodigio del mundo?”

Novelas del poder y de la infamia

Germán Espinosa

Alfaguara, Bogotá, 2006, 545 págs.

Imagino que Germán Espinosa hubiese prolongado con gusto una tarde de marzo de 2004. Esa tarde, en un café, unos jóvenes le brindaban *whisky* y lo invitaban con preguntas a referir la leyenda del escritor que le encantaba ser. En compañía de R. H. Moreno-Durán rememoraba los días en que se había iniciado como novelista, las lecturas que le habían servido de modelo y el ámbito caribeño y universal al que aspiraban sus propias páginas (Pineda Buitrago). Para entonces, se habían sucedido varias ediciones de su novela emblemática, *La tejedora de coronas*, y su obra dispersa era recogida en volúmenes respetables que aparecían cada cierto tiempo: *Obra poética* (1995), *Cuentos completos* (1998, 2004), *Ensayos completos* (2000) y, luego, *Novelas bogotanas* (2005) y *Novelas del poder y de la infamia* (2006)¹. Ya desde hacía algunos años era objeto de homenajes y estudios académicos; se dictaban conferencias sobre su obra y sobre ella se escribían meticulosas tesis de maestría y doctorado (a dos de sus "exégetas" dedica el ensayo "La aventura del lenguaje"). Todo, incluyendo aquella tarde de *whisky*, parecía indicar que Espinosa se complacía en su carrera de escritor, en el monumen-

to literario que había compuesto a lo largo de su vida y que generaciones de lectores futuros visitarían seguramente con regularidad.



Y, sin embargo, apenas un año antes de aquella tarde de *whisky* el escritor había confesado en sus memorias, *La verdad sea dicha* (2003), una completa insatisfacción. ¿Cómo era posible, se lamentaba, que nunca hubiese sido suficientemente reconocido? A lo largo de aquellas rememoraciones abundaban los momentos en que un amigo le quitaba el saludo, un editor rechazaba su manuscrito, un crítico le daba la espalda. Con sus colegas, los escritores, las relaciones tampoco habían sido fáciles. Si alguna amistad tuvo con León de Greiff fue a causa de su propia impertinencia, de la tozudez con que se sentaba a la mesa del poeta en el Café Automático sin que lo hubieran invitado. Con Gabriel García Márquez sus encuentros fueron todavía más precarios. Descontada su admiración por el autor de *La hojarasca*, Espinosa nunca pudo resignarse a la idea de que sus propias páginas fuesen vistas por el público como las de “un magnífico escritor a la sombra de García Márquez”². De alguna forma fue su propia culpa: muchas de sus obras resultan inconcebibles sin el precedente de García Márquez y del *boom* latinoamericano a cuyo proyecto literario se suscribió con cierto retraso y sin el aparato publicitario y editorial que lo acompañaba. ¿Cómo era posible que no

lo reconocieran? En una reunión social en que solicitaba la opinión del mismo García Márquez sobre una de sus novelas, éste le respondió con impaciencia: “Caramba, ¿es que no te parece suficiente que te diga que *te estoy leyendo?*” (*La verdad...*, pág. 263).

Fue la lectura de *Cien años de soledad*, dice en sus memorias, y de las fervorosas entrevistas de Luis Harss a los escritores del *boom* lo que lo movió a escribir en 1968 *Los cortejos del diablo* (pág. 210). La novela, publicada dos años más tarde, fue recibida como una obra que “[reforzaba] la inclinación [de] la nueva novela histórica hispanoamericana [...] por la fantasía y el mito” (Echeverría). No fue juzgada, pues, como una obra que abriese caminos nuevos sino como la reiteración, sin duda maestra, de una tendencia ya firmemente establecida en el panorama literario latinoamericano. Su trama es fácil de resumir y de ella puede inferirse el tema principal de la novela: el delirante inquisidor Juan de Mañozga asiste, en la Cartagena de mediados del siglo XVII, al deterioro de su cuerpo y de su autoridad. Así pues, como otros escritores de la época, Espinosa se impuso la tarea de socavar la figura del poder poblándola de miserias, manchando su estampa solemne y ceremonial con escatologías, carnalidades y enfermedades de varia índole: piquiñas en el culo de Juan de Mañozga, por ejemplo, mientras enfrenta “una verdadera legión de tonsurados, regulares, clérigos, canónigos, eclesiásticos de misa y olla, sacristanes, racioneros, medios racioneros y toda laya de dominiguillos frailunos” (pág. 31). Su novela refiere así el drama del inquisidor (pero igual puede ser el drama del conquistador, el colonizador, el dictador) que quiere imponer sobre la realidad de las tierras americanas una disciplina ineficaz y que, a cada paso, enceguedido por su obstinación y por su trato con gentes de otras razas, se encuentra con sus aspiraciones y creencias rotas. Evelio Echeverría, uno de los primeros reseñistas de la obra, habrá pensa-

do que en la relación de esas desgracias el discurso histórico se impregnaba en la novela de elementos míticos y fantásticos; otros estudiosos dirían más tarde y con más exactitud que Espinosa se propuso dar a la luz pública “la cara oculta” de la historia o del poder político de la misma forma como en un carnaval se hace mofa de los gobernantes y se ponen de presente las flaquezas de su condición humana (Mojica, pág. 116). A dicha mofa, compuesta con vocablos y apuntes eruditos o librescos y fundada en la estrategia de poner el mundo al revés, debe Espinosa el hecho de haber sido considerado como un escritor barroco y carnalesco por los lectores de los años ochenta y noventa y, quizá, como un escritor artificial y artificioso por los actuales.

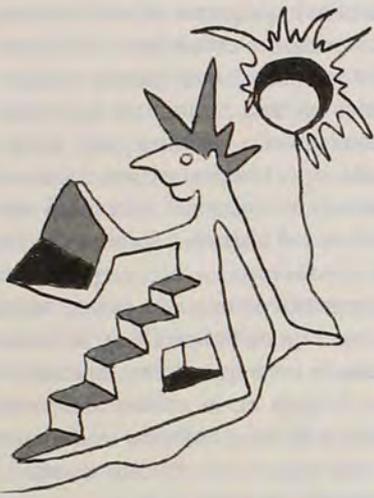


Una manera de establecer esa condición barroca, posmoderna o, en todo caso, artificiosa del estilo de Espinosa, es examinando el epígrafe con que presenta *Los cortejos del diablo* y que procede del poema *Conquistador* de Archibald MacLeish en la traducción de Francisco Alexander:

El tiempo consumado es
[tenebroso como las espesuras
[del sueño.
Tenebroso es el pasado;
[ninguno en la vigilia lo transita
Ni pueden los hombres
[vivientes beber de esas aguas...

¿Qué significan los muertos
[para nosotros en el prodigio
[del mundo?

*¿Por qué (y otra vez ahora) en
[sus playas umbrosas
Vertiendo ante ellos la sangre
[lenta dolorida
Regresamos para obligarlos a
[que hablen la verdad
Gritando como becardones a lo
[largo de las arenas borrascosas
Y nos detenemos: y según se
[llena la oscura zanja les
[imploramos
(Extendiendo sobre el césped
[sus frágiles manos) que nos
[hablen?
[págs. 16-17]³*



MacLeish había empezado a trabajar en este largo poema a fines de los años veinte, a su regreso a los Estados Unidos y después de haber vivido un tiempo en España. Se lo había inspirado la lectura de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, el viejo soldado de Hernán Cortés. Para su composición, MacLeish había viajado a México y seguido la ruta de los conquistadores, desde Veracruz hasta la capital, montando unas veces en auto y otras en burro o en mula. Según apuntó en una de sus notas para el poema, le parecía que la historia de Bernal Díaz era un símbolo del destino americano en su marcha hacia el Oeste, en busca de un paraíso que era más un espejismo que otra cosa, un espejismo que se desvanecería con solo tocarlo (Donaldson, pág. 217). Más aún, para el poeta norteamericano lo más

conmovedor de esa gesta fallida era que hubiese sido contada por un simple soldado, un hombre ya octogenario y enardecido por las imprecisiones que otro cronista, el historiador académico Francisco López de Gómara, había acumulado en su *Crónica de la conquista de la Nueva España*. Casi al comienzo del poema, en el "Prefacio de Bernal Díaz para su libro", MacLeish imaginó así la cólera y la humillación que embargaban al viejo soldado al comprobar que el erudito Gómara tergiversaba su historia:

*Y este Profesor Francisco
[López de Gómara
Sin hijos: no pobre: y yo viejo:
[más de ochenta años:
Atontado por las noches de
[insomnio...
Yo un anciano enfermo
[ignorante: cegado por la
Sombra de la muerte en mí
[rostro y mis manos me guían
Y él no es ignorante: ni
[enfermo—
Pero yo*

*¡Peleé en esas batallas! ¡Estos
[fueron mis propios hechos!
Estos hombres que él escribe
[pronunciándolos como quien
[pronuncia
Nombres en Heródoto
[—muertos y sus guerras para
[leer—*

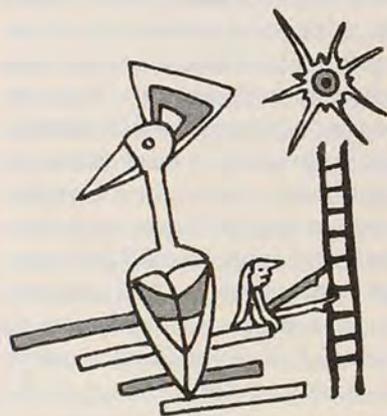
*Estos fueron mis amigos: estos
[muertos mis compañeros.
[págs. 22-23]*

Espinosa no recogió estos versos en su novela. Esta omisión es importante porque pone de manifiesto una elección entre dos opuestas posibilidades narrativas. En efecto, a juzgar por los versos que tomó para el epígrafe, lo que le interesaba a Espinosa no era representar en su obra la rememoración que un hombre puede hacer de su propia vida quizá para hacer valer su verdad, sino la manera en que un bardo (un escritor o un historiador) hace hablar a ese hombre y a otros hombres y mujeres del pasado, invocándolos en

un ritual, haciendo con sus voces un concierto. Si lo que conmovía a MacLeish era el esfuerzo de un viejo por hacer llegar hasta nosotros la memoria de una vida vivida, lo que le importaba a Espinosa era, por el contrario, el acto mismo de componer una historia refundiendo para ello un sinnúmero de fuentes, haciendo con todas ellas una puesta en escena. En un segundo texto introductorio a la novela, éste con el carácter de una advertencia, Espinosa (o una voz narrativa) señala que la historia que nos va a contar bien puede estar a la altura de la de los infantes de Lara, del rey don Pedro o aún del Mio Cid. En consecuencia, la gesta que nos va a referir no importa tanto como gesta sino como *romance*, como artificio compuesto por un ciego romancerista a quien la audiencia anima vertiendo vino en su copa de plata. Esta atención del autor por el artificio con que escribe (en realidad, la historia que refiere es lo de menos y la novela podría continuar interminablemente), fue lo que hace una veintena de años llevó a considerar a Espinosa como un escritor barroco o posmoderno. Yo mismo lo calificué entonces como un escritor "del lenguaje" o, para usar una expresión de Hernando Valencia Goelkel que yo citaba con frecuencia en esa época, como un escritor de nuestra "mayoría de edad", esto es, autónomo, entregado a su arte y libre por fin de los altos deberes políticos y morales que se imponían sus maestros. Quisiera revisar esa apreciación.

Unos años después de la publicación de mi artículo, Sarah de Mojica anotó la teatralidad que gobierna la obra de Espinosa y más precisamente *Los cortejos del diablo* (pág. 118). Esa teatralidad, esa impostación de la voz narrativa diría yo, en la que bien pueden encontrarse rasgos de la literatura del siglo de oro, me parece que procede más directamente de la obra de León de Greiff. A la influencia de De Greiff puede atribuirse, en efecto, el subtítulo de la novela, *Balada de tiempos de brujas*, tan reminiscente del *Libro de las baladas* y, más precisamente, de la

célebre *Balada de los búhos estáticos* que De Greiff compuso hace ya casi cien años (“Y los búhos decían su trova / y arre, arre, / decían a su escoba / las brujas del aquelarre” [pág. 45]) y que a cada tanto encuentra ecos en la novela (“la trulla de las brujas ululantes, bululantes, pululantes, cernidas sobre el haz de la Tierra para esparcir la semilla de Buziraco” [Espinosa, pág. 21]). De De Greiff proceden el vocabulario abstruso, las enumeraciones rimadas y la afectación arcaica, aspectos que el autor de *Los cortejos del diablo* intentó mitigar en sus novelas posteriores sin llegar a conseguirlo por completo. A ellos, pues, debe un estilo que, al carecer del humor que ponía De Greiff en sus poemas, podría caracterizarse menos como erudito que como afectado y libresco.



En ese estilo, es obvio, trabaja Espinosa los asuntos de sus novelas y, especialmente, su asunto central: Cartagena de Indias. A fines de los años ochenta, por invitación del Banco de la República, el novelista dictó una conferencia sobre su ciudad natal, “La ciudad reinventada”. En ella rememoró la Cartagena de su niñez y la leyenda que una tía le contara sobre el campanario del templo de Santo Domingo; sin embargo, la Cartagena a la que dedica más espacio en su obra no es a ésta de los recuerdos de su infancia, sino a la Cartagena mistificada por autores como Camilo S. Delgado en sus *Historias y leyendas de Cartagena*, esto es, la Cartagena del Santo Oficio que recrearía en *Los cortejos del diablo*

y la de “corsarios, frailes y damas de basquilla” de *La tejedora de coronas* (*Ensayos...*, t. I, pág. 77). A ellas hubiese podido agregar unos años más tarde la Cartagena heroica asediada por el ejército español de Pablo Morillo que aparece en su *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* y aun la Cartagena republicana y decadente que figura en su ensayo sobre el Tuerto López. Así pues, la ciudad que Espinosa recrea en sus páginas no es un lugar de su memoria personal ni aun de una memoria que llegara hasta él en consejas populares y anécdotas de familia, sino la ciudad monumental e histórica del Palacio de la Inquisición, el castillo de San Felipe de Barajas y las calles de los barrios señoriales: Cartagena, en una palabra, los selectos espacios de Cartagena, que un conjunto de instituciones públicas ha elegido para conmemorar momentos cumbres de nuestra identidad nacional. En otra conferencia escrita por los mismos días de “La ciudad reinventada” y a la que tituló “La historia (y nuestra historia) y la literatura”, Espinosa declaró que una de sus aspiraciones al escribir *La tejedora de coronas* había sido establecer precisamente uno de los rostros que “[darían] algún día nuestra imagen colectiva” (*Ensayos...*, t. I, pág. 68). Quiso, pues, que su obra fuese un monumento de nuestra nación y lo levantó, podríamos agregar, en el lenguaje solemne de los monumentos nacionales.

Pocos escritores colombianos han reflexionado tanto como él sobre las relaciones entre la historia y la literatura. En los años de su formación como novelista, los años del *boom* latinoamericano, se publicaron obras influyentes en las que se juzgaba a la historia, casi exclusivamente, como un discurso dominante, hegemónico y autoritario, al que el escritor debía oponer su literatura⁴. La historia, se decía, la escribían los vencedores; la literatura, en cambio, los vencidos. En consecuencia, los novelistas debían erigirse bien fuera en memorialistas ellos mismos de cuanto la historia “oficial” había pasado en silencio o bien en litigantes y contradictores de esa misma his-

toria “oficial” o “nacional”. Un título como *Novelas del poder y de la infamia* en el que se reúnen las tres novelas que me han llevado a hacer esta reflexión, es un indicio de ese antiguo deber de la novela latinoamericana y es también, en la denuncia de la *infamia*, de la actitud con que representó los hechos del pasado. Espinosa no fue un memorialista porque poca a ninguna presencia tienen en sus páginas testimonios personales o colectivos que la historia “oficial” hubiese pasado en silencio⁵; en cambio, fue un contradictor y un litigante de versiones ya aceptadas, de eventos ya historiados, y por eso lo juzgaron de carnavalesco sus primeros estudiosos. En consecuencia, aun cuando fundara sus novelas en una minuciosa investigación histórica (Álvarez, pág. 567), a cada oportunidad el mismo autor consideró como una necesidad ridiculizar esa historia o servirse de ella, de sus materiales, con un propósito compositivo poniendo, por ejemplo, a una hija de Felipe IV en la Cartagena de los inquisidores, un sombrero de paja en la cabeza del joven Simón Bolívar exiliado en Jamaica o una piquiña en el culo de un inquisidor inmisericordioso.



Comparadas con *Los cortejos del diablo*, la *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* y *El magnicidio* son obras menores por su lenguaje menos elaborado, aunque tal vez tan ambiciosas en su debate con el discurso his-

tórico. La *Sinfonía...*, especialmente, puede pasar como una novela de ocasión. Según confiesa en su "Epílogo necesario" (el cual ha suprimido en esta segunda edición de la novela) Espinosa la compuso a indicación de Francisco Norden, el director de cine, quien se proponía, a fines de los años ochenta, hacer una película que fuese un "homenaje de Francia... al Quinto Centenario del Descubrimiento de América" (pág. 155). Con esto quería el autor disculpar la simpleza del argumento, el carácter estereotípico de los personajes y, quizá, la composición de ciertas escenas que no son sino lugares comunes de la tradición fílmica: la carrera de carruajes al principio de la novela, la vista de Cartagena a través de "[l]a lente circular de un catalejo" (pág. 267), o la disputa de dos cartageneros hambrientos por el cadáver de una rata (pág. 284). Ya mi tocayo, el historiador Jaime Eduardo Jaramillo, había mencionado el esquematismo de la novela y Seymour Menton la liviandad que conseguían sus capítulos de una o dos páginas, sus frases breves, su énfasis en la trama y su preferencia por el diálogo (pág. 123).

Creo que Espinosa no se ocultaba a sí mismo las limitaciones formales de su *Sinfonía...*, en la cual, dice, "[se aparta] un poco de [su] forma habitual de narrar" ("Epílogo", pág. 154); incluso, es probable que apresurara su publicación sólo para prevenir cualquier disputa con Norden sobre su autoría (*La verdad...*, pág. 371). Otra disputa, quizá de más importancia, fue la que quiso entablar con García Márquez en su "Epílogo necesario". De hecho, no conozco un texto más afanoso, entre los que escribió Espinosa, por dejar en claro que no era él "un magnífico escritor a la sombra de García Márquez" al que llama "novelista comercial", autor de un "cierto libro, hoy muy en boga, cuyo protagonista es Simón Bolívar" (pág. 154). El libro al que se refería, *El general en su laberinto*, había sido publicado apenas un año antes de la *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, en 1989, y venía acompañado de una nota de agradecimientos en la

que García Márquez hacía referencia a la "documentación tiránica" de la que había tenido que servirse para componer su novela (pág. 270). De esta referencia se sirvió Espinosa para argüir una diferencia entre lo que él llamaba "historiografía novelada", es decir, una novela puntillosa en su fidelidad a los hechos históricos al extremo de que, en su opinión, se perdía toda libertad imaginativa, y lo que *no* podríamos llamar "novela sin historiografía", es decir, una narración en la que, por el contrario, la imaginación tomaba las riendas de la obra y usaba y alteraba los hechos históricos con el fin de obtener un determinado efecto estético.



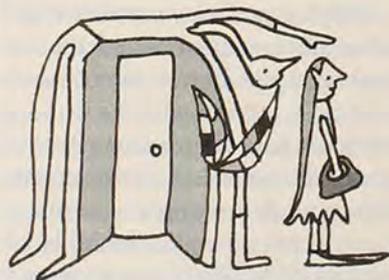
Decir que en *El general en su laberinto* no hay imaginación literaria o que esa imaginación es menor me parece una afirmación insostenible. En cambio, Espinosa no vio, no quiso ver, que en el cuidado que García Márquez puso en los detalles y en su elección de novelar a un héroe en derrota consiguió mostrarnos a un Bolívar cotidiano y desembarazado del gesto teatral de las estatuas. No ocurrió lo mismo con el Bolívar de Espinosa el cual, me parece, no se desprende nunca del sentido de ser un elegido o de estar cumpliendo con una misión histórica. De hecho, en casi todas sus intervenciones en la novela Bolívar parece estar poseído de un fervor doctrinario, solemne y monumental. "No me creo un elegido", le dice precisamente al capitán Fontenier, aunque apenas unos segundos después agre-

gue: "[...] no veo poder sobre la tierra que pueda detener el curso que me he propuesto" (pág. 257). Así será, previsiblemente. Al final de la novela ambos personajes cumplirán con su destino americano: Bolívar liberará al continente y el francés se casará con una llanera.

Inspirado por la novena sinfonía de Antonín Dvořák, también conocida como *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, Espinosa dividió su novela en cuatro partes y llamó a la última *Finale senza conclusione* ("final sin conclusión") quizá porque pensaba, del mismo modo que Dvořák al introducir en su sinfonía elementos musicales afroamericanos, que nada había más definitivo ni promisorio que la boda de un europeo con una criolla. Al fenómeno del mestizaje como destino de las naciones americanas aludió el autor no sólo en las últimas páginas de su novela, sino también en ensayos como "Caribe y universalidad" y "Mestizaje cultural: fortuna y vicisitudes", ambos escritos por la misma época de su *Sinfonía...* En esas páginas reseñó brevemente las ideas de aquellos pensadores que reflexionaron sobre la naturaleza de la cultura hispanoamericana: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, y también Rubén Darío y aun José de Vanconcelos. En ellos vio una tradición a la que él mismo se suscribía y de acuerdo con la cual el mestizaje era un resultado y también un proyecto nacional "de síntesis, de sincretismo, de fusión de culturas" (*Ensayos...* t. II, pág. 214).

Otros escritores, novelistas del *boom* latinoamericano contemporáneos suyos, suscribirían también esta tradición, pero Espinosa intentó matizarla para diferenciarse de ellos y para definir más específicamente el espacio de su propia obra literaria. Así, por ejemplo, resaltó la influencia de la Ilustración europea y del positivismo en pensadores como Sarmiento y Martí, y desdeñó, en consecuencia, visiones de la realidad que no se acogieran a ese racionalismo. "Ningún habitante del Caribe colombiano", dijo apartándose de García Márquez y del realismo

mágico, “se rebajaría a creer en la posibilidad de que la abuela de Eréndira manase sangre verde al ser apuñalada” (*Ensayos...*, t. II, pág. 213). En un ensayo anterior en casi diez años a su reflexión sobre el mestizaje, Espinosa ya había bosquejado ese recelo hacia el realismo mágico; lo hizo en unas notas sobre *En Chimá nace un santo*, la novela de Manuel Zapata Olivella. En esas notas declara que *En Chimá...* es la definitiva precursora de *Cien años de soledad* porque en ella el autor —el médico, antropólogo e historiador que es Zapata Olivella—, debe mantener su boca cerrada sólo para que los mitos y las creencias populares hablen en la novela con toda la fuerza de su convicción. “El procedimiento es realista”, dice, “sólo en cuanto reproduce lo que parece ser real para los habitantes de Chimá” (*Ensayos...*, t. I, pág. 243). Es comprensible que Espinosa encontrara reparos en el realismo mágico, no sólo por el lugar común en que después se convirtió, sino también porque sus cultores debían pasar en silencio y contra toda evidencia una perspectiva racionalista de la realidad. La posición contraria, sin embargo, la que el mismo Espinosa adoptó, me parece aún menos parcial. A cambio de sostener un realismo universal o una síntesis universal de culturas, hay voces en su obra que no se escuchan, historias que no se rememoran, poderes que no se registran.



El magnicidio es la última novela que se recoge en el volumen de las *Novelas del poder y de la infamia* no obstante que Espinosa la compuso diez años después de *Los*

cortejos del diablo y diez antes de la *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Esa disposición responde, quizá, al propósito de ordenar sucesivamente, según una historiografía nacional, las épocas históricas que se representan en las novelas: el inquisidor de los tiempos coloniales, el prócer de los tiempos de la Independencia, el guerrillero de los tiempos revolucionarios. Como *Los cortejos del diablo* y de un modo mucho más obvio que en la *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, que es una novela feliz, *El magnicidio* narra el fracaso de un hombre poderoso cuando se propone imponer a la realidad sus propios designios. Hay una salvedad: este hombre no es un viejo decrepito como el inquisidor, ni un héroe poseído de fervor como Fontenier; este hombre, Manuel del Cristo, está muerto; es, pues, testigo, desde la muerte, de su propio fracaso, y su testimonio, dirigido a los personajes que lo acompañaron en su gesta revolucionaria y después lo traicionaron, está compuesto en segunda persona, en ese *tú* que seguramente emplea Dios o la conciencia de la culpa. Dice Espinosa en sus memorias que la novela tenía la intención “de mostrar las contradicciones y fanatismos en que incurría la izquierda latinoamericana” (pág. 320). En el panorama más amplio que puede observarse en las *Novelas del poder y de la infamia*, *El magnicidio* reitera una vieja concepción del poder, del poder político, de acuerdo con la cual un hombre, como un déspota ilustrado, podría cambiarlo todo si la realidad, esta realidad americana, no le fuese adversa. La utopía que quisiera imponer a otros, ha sido construida sin hacer consultas, sin buscar consensos. Puede ser justa o injusta, pero es, sobre todo, arbitraria y dictatorial.

Una reseña, en su premura, apenas si puede dar cuenta de una serie de novelas que se escribieron en el transcurso de veinte años y con la ambición de construir con ellas un monumento. Espinosa compuso, en efecto, un monumento. En él conmemoró o carnalizó momentos cumbres de una historia nacional

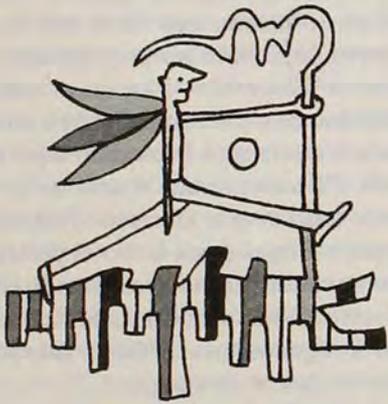
que él entendía, casi con exclusividad, como una historia política o como los avatares de una identidad cultural única surgida de una fusión de culturas. Su fe en “el mestizaje universal” no entendía que somos múltiples memorias y que poseemos identidades numerosas. Su lenguaje ilustrado lo acerca más al erudito Gómara antes que al memorioso Bernal Díaz; con ese lenguaje nombra al inquisidor, al libertador, al revolucionario y aún a su Cartagena natal “pronunciándolos como quien pronuncia / nombres en Heródoto”. En el tiempo que llevo leyendo su obra no me hubiese dado cuenta de ello si no hubiese ocurrido en mi lectura un desplazamiento. Ciertamente, esta lectura mía es una lectura desplazada por los acontecimientos de los últimos años. El contexto ha cambiado. Lo que yo entendía como significativo de mi país ahora es articulado en lugares distintos y de modos distintos. A riesgo de apresurar una explicación quiero proponer una imagen. ¿Qué significan, pues, los muertos para nosotros en el prodigio del mundo? En un pueblo de Urabá una mujer visita con sus hijos un monumento rudimentario en el que alguien ha escrito los nombres de las víctimas de los paramilitares. Lentamente, ayudándose con un dedo, uno de sus hijos va deletreando el nombre de un tal Simón Valoyes, su padre. Tal la escena del hermoso documental de Marta Rodríguez, *Soraya, amor no es olvido*.

JOSÉ EDUARDO
JARAMILLO ZULUAGA
Denison University

Obras citadas

Álvarez, Amparo, “La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo, *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1996, págs. 567-591.

- De Greiff, León, *Antología*, Bogotá, Colcultura, 1976.
- Donaldson, Scott, *Archibald MacLeish. An American Life*, Boston, Houghton Mifflin, 1992.
- Echeverría, Evelio, reseña de *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa, en *Hispania* 56, núm. 3, 1973, pág. 741.
- Espinosa, Germán, *Ensayos completos, 1968-1988*, 2 vols., Medellín, Eafit, 2002.
- _____, “Epílogo necesario”, en: *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, Bogotá, Planeta, 1990, págs. 151-157.
- _____, *Novelas del poder y de la infamia. Los cortejos del diablo, Sinfonía desde el Nuevo Mundo, El magnicidio*, Bogotá, Alfaguara, 2006.



- _____, *La verdad sea dicha. Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003.
- García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*, Bogotá, Oveja Negra, 1989.
- Hernández Mora, Salud, “Germán Espinosa, un magnífico escritor a la sombra de Gabriel García Márquez”, 20 de octubre de 2007, en *elmundo.es*, 1.º de julio de 2008. Publicación digital en la página web del diario *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/20/obituarios/1192902943.html>.
- Jaramillo J., Jaime Eduardo, “De lo real-histórico a lo real-literario”, reseña de *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXVII, núms. 24-25, 1990, págs. 133-136.

- Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet5/bol2425/real.htm>.
- Jaramillo Zuluaga, J. E., “Alta tra(d)ición de la narrativa colombiana de los ochenta”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXV, núm. 15, 1988, págs. 71-83. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet13/prueba/alta.htm>.
- MacLeish, Archibald, *Conquistador*, Alexander de Francisco (trad.), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.
- Menton, Seymour, *Latin America's New Historical Novel*, Austin, University Texas Press, 1993.
- Mojica, Sarah González K. de, “*Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*: una lectura del imaginario político”, en Clara Lucía Calvo et ál., *Estudios sobre “La tejedora de coronas” de Germán Espinosa*, Bogotá, Fundación Fumio Ito, Pontificia Universidad Javeriana, 1992, págs. 115-143.
- Pineda Buitrago, Sebastián [Critic], “Conversación entre Germán Espinosa y R. H. Moreno-Durán. Bogotá, marzo de 2004” [entrada en *blog*], 16 de julio de 2007. Germán Espinosa. Los seguidores del mundo literario de Germán Espinosa 1938-2007, 30 de junio de 2008. Publicación digital en la página web del *blog* <http://maestroespinosa.blogspot.com/>
- Rodríguez, Marta y Fernando Restrepo, *Soraya, amor no es olvido* [DVD], Fundación Cine Documental, 2006.

1. Otras recopilaciones de esta época son *Quien se aleja soy yo: Poesía 1991-2000* (2001), *Sus mejores cuentos. Antología personal* (2001) y *Los oficios y los años: prosas de juventud* (2002).
2. A ello se refiere Espinosa en su conversación con Moreno-Durán (Pineda Buitrago). Véase también el obituario publicado en el periódico *El Mundo* de España (Hernández-Mora).
3. Hay algunas variaciones ligeras entre la cita del epígrafe y la traducción de

Alexander. En efecto, el segundo verso fue traducido por Alexander como “Tenebroso es el pasado: ninguno en la vigilia camina allí”. El epígrafe, además, no mantiene la división en tercetos del original.

4. Es el caso, por ejemplo, de *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes o de *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970) de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Óscar Collazos.
5. No hay en la obra de Espinosa un número significativo de elementos provenientes de las narraciones orales, lo que él llama en uno de sus ensayos “historia[s] sin historiografía” (*Ensayos...*, t. I, pág. 75).

“Orfebre de la escritura”

Donde no te conozcan

Enrique Serrano

Seix Barral, Bogotá, 2007, 300 págs.

El lector tendrá que perdonarme, pero cualquier acercamiento mío a este libro tiene que pasar inevitable y vergonzosamente por una historia personal. Muy personal. Entre 1980 y 1986, cuando regresé al país, escribí una novela. Era una novela de tema medieval, ambientada en el siglo XI. En ella un monje, Lucio de Ragusa, emprendía un periplo más o menos involuntario, que tras las huellas de una doncella lo llevaba desde Europa hasta la América de Quetzacoatl y de Bochica. La pesadilla para intentar publicarla fue inacabable. Tras al menos dos años de vacilaciones, dos editores decidieron que no lo harían. Los lectores admiraron y alabaron algunas cosas y criticaron muchas otras. Según me dijeron los editores, aunque las diversas partes funcionaban, algo en el conjunto resultaba pesado y farragoso. Los conceptos fueron tan encontrados que van desde el del anónimo lector que juzgó que la novela era una recreación del mito de Tristán e Isolda, hasta el “definitivo” de Germán Espinosa, que era el gurú literario de la época, quien juzgó que era una puerilidad del