

**AITANA Y EL DISCURSO DE AMOR DE GERMÁN ESPINOSA.
UN ANÁLISIS DESDE LOS CONCEPTOS HABITUS Y CAMPO LITERARIO**

CARLOS DANIEL ARGÜELLO ANILLO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
OCTUBRE DE 2008**

**AITANA Y EL DISCURSO DE AMOR DE GERMÁN ESPINOSA.
UN ANÁLISIS DESDE LOS CONCEPTOS HABITUS Y CAMPO LITERARIO**

CARLOS DANIEL ARGÜELLO ANILLO

*Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar por el título
de Magister en Literatura*

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
OCTUBRE DE 2008**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Gerardo Remolina Vargas, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia Vercesi

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

A mis padres, por siempre

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE: LA TRAYECTORIA SOCIAL DE GERMÁN ESPINOSA: EL HABITUS Y LAS POSICIONES EN EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO.....	9
CAPÍTULO PRIMERO: CAMPO LITERARIO Y HABITUS.	
1.1 El campo literario.....	10
1.2 El habitus.....	13
CAPÍTULO SEGUNDO: EL HABITUS DE ESPINOSA	
2.1 El Caribe.....	17
2.2 Formación escolar y lecturas.....	23
CAPÍTULO TERCERO: LAS POSICIONES EN EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO.....	30
3.1 La búsqueda por la legitimización	30
3.2 El campo literario bogotano de mediado de siglo XX.....	32
3.3 La apuesta por el género de la narrativa.....	40
3.4 El erotismo en el campo literario bogotano.....	42
3.5 Los cortejos del diablo, el realismo mágico y el boom latinoamericano.....	46
3.6 El erotismo en <i>Los cortejos del diablo</i>	55
3.7 <i>El magnicidio</i> y otras producciones.....	58
3.8 <i>La tejedora de coronas</i> y el campo literario bogotano de los ochenta.....	62
3.9 La consecución de capital simbólico.....	72
3.10 Producciones 1987-1995.....	74
3.11 Los “nuevos” agentes.....	79
3.12 Últimas producciones.....	82

SEGUNDA PARTE: AITANA: LA DEFENSA DEL AMOR EN UN MUNDO CUNDIDO DE DESAMOR.....	89
CAPÍTULO CUARTO: PARA LLEGAR A AITANA: UNA DEFINICIÓN DEL AMOR.....	90
4.1 Hacía una definición del amor.....	90
4.2 El amor en <i>Aitana</i>	94
CAPÍTULO QUINTO: AITANA Y EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO DE PRINCIPIOS DE SIGLOXXI.....	106
5.1 <i>Aitana</i> y el campo literario bogotano de principios de siglo XXI.....	106
CONCLUSIONES: EL DISCURSO DE AMOR EN GERMÁN ESPINOSA.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	122

INTRODUCCIÓN

La mayoría de los estudios que se han elaborado sobre la producción cultural de Germán Espinosa se han centrado en las novelas históricas en especial en *La tejedora de coronas*, y se han enfocado en las problemáticas de la historia, la identidad, el mito y el mestizaje (Valencia, 1988), (Giraldo L, 1992, 1994), (Figueroa 1992, 2001), (Forero 2006), (Giraldo J, 2004, 2006), entre otros. Aunque algunos de estos autores han tratado y reseñado la temática del amor y del erotismo, no existe un análisis del asunto amoroso en la producción global del escritor.

Al revisar la producción cultural de Espinosa se encuentra un mismo modo de tratar lo amoroso: el amor se rodea de elementos fantásticos, los amantes son seres paroxísticos que llevan su amor por toda la eternidad, y el amor es inseparable de la muerte. Es perceptible una mirada constante y coherente a lo amoroso en un autor que se le ha señalado su tendencia unitaria (Torres, 1990: 146). En su última novela, *Aitana* (2007), vuelve a asomar la imagen del amor, pero esta vez es materia de análisis: el amor es el centro de debate. Es defendido ante una sociedad materialista que lo niega y resulta ser además la salida ante la crisis de valores de la sociedad contemporánea.

Este trabajo pretende dar cuenta de tal discurso en la producción cultural de Espinosa, a partir del análisis de la novela *Aitana*, aplicando los conceptos habitus y campo literario desde Pierre Bourdieu. La teoría del autor francés se diferencia de otras teorías enmarcadas en una sociología de la literatura, como las de Luckács, Goldmann, Köhler y Bürger, por

reconocer la autonomía del hecho artístico frente a la clase social, es decir, por no tomar ésta como última instancia de explicación –la obra vista como reflejo de lo social o como instrumento de una ideología- sino por determinar la existencia de campos o microcosmos sociales que gozan de relativa autonomía frente a otros y que se caracterizan por la lucha entre agentes que ocupan posiciones (Jurt, 1998: 118-120). Esa diferencia que Bourdieu presenta con el reconocimiento del campo literario al examinar una obra está asociado al interés puesto en el agente, a la atención, no tan explícita en su obra, del aspecto singular en lo colectivo, apreciado esto en el concepto de habitus que refiere a un sistema de disposiciones duraderas y transferibles que está incorporado en los individuos a lo largo de su existencia (Corcuff, 2005: 113-117).

Un análisis sociológico de este tipo sobre un producto cultural obliga a revisar la historia tanto de la producción de la posición del agente como de la historia de sus disposiciones, con el propósito de llegar a la razón de ser del producto. Plantear esto es plantear la trayectoria social del agente, que se comprende como la manera propia de un individuo de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus y la serie de posiciones sucesivamente ocupadas (Bourdieu, 1995: 384). En esta medida, analizar *Aitana* conlleva a construir el recorrido social de Espinosa y al hacerlo, se puede constatar una dimensión unitaria en sus producciones, las razones de la recurrencia de tópicos en éstas y también las particularidades que traen consigo estos tópicos en la novela.

Para constituir el habitus de este escritor cartagenero, se tiene en cuenta el lugar de origen y crianza dado que el habitus es producto de la interiorización de la estructura objetiva.

También los distintos capitales que el individuo adquiere con el paso del tiempo, como el capital escolar (Moreno y Ramírez, 2006: 20). Se hace una lectura de su entorno social a partir del estudio del Caribe desde la mirada de autores como Benítez Rojo (1989), Eduard Glissant (1999) y Ana Mateo y Luís Álvarez (2004), para reconocerlo como un macrosistema plurilingüe y pluriétnico arraigado principalmente al mito y al ritual. Siendo el mito un elemento importante en el Caribe y en la clase social de Espinosa, se examina el concepto a través de Mircea Eliade (1968). Además se presta atención a las lecturas del escritor en la adolescencia, particularmente de autores modernistas, ya que éstas ayudan a establecer la disposición por una concepción de la literatura y del artista y también porque lo inducirán a un conflicto con el catolicismo y un acercamiento al esoterismo. Para definir lo esotérico, que es una presencia continua en sus producciones, se hace referencia a Carlos Garrido (1983) quien señala el sentido oculto y espiritual de éste y a M. H. Abrams (1992) quien explica la dimensión metafísica de eterno retorno. De allí se concluye que el autor en cuestión reconfigurará su habitus mítico de arraigo católico, en uno mítico de carácter esotérico.

Estudiar el campo literario implica acordar el área cultural. Debido a que Colombia es un país con marcado regionalismo y a lo largo de su historia las regiones han presentado conflictos con la capital, resulta inapropiado estipular un campo literario colombiano. Es necesario plantear la existencia de áreas culturales independientes (Rama, 1991: 31). Para el caso de Espinosa se le tiene que asociar tanto a un campo literario bogotano como a un campo literario Caribe, pero se opta por situarlo en el bogotano porque fue en la capital donde residió la mayor parte de su vida, estableciendo un diálogo con las posiciones ahí

ubicadas. No obstante, no deja de estar presente en el trabajo su relación con el campo literario Caribe.

El examen de la historia de las posiciones de Espinosa en el campo literario bogotano se dificulta porque hay pocos estudios en el país que planteen una historia del campo literario, por ello se realiza a partir de lecturas de estas pocas críticas que utilicen los planteamientos de Bourdieu como de las críticas que dan cuenta de grupos, movimientos, tendencias literarias, de determinados períodos. También a partir de las afirmaciones del propio Espinosa en sus memorias.

Esta historia de las posiciones, que va de la mano de la historia de las disposiciones, tiene como eje principal la temática amorosa, lo que va en consonancia con nuestro objetivo principal. Los productos culturales analizados son principalmente examinados a través de esta perspectiva amorosa, pero ésta se construye a la par de la trayectoria social. Esa es la razón de que *El erotismo* de Bataille (2005) sea fundamental en el análisis del amor: en un momento determinado dentro del campo literario, Espinosa conoce la visión erótica de Gaitán Durán que debe mucho al texto de Bataille. Y el tratamiento que le da en ciertas obras no se separa, a su vez, de unas disposiciones configuradas en lo esotérico. El amor en Espinosa se establece en definitiva desde el análisis de *Aitana*. Además de Bataille, que estipula la relación del erotismo con la muerte y los vincula principalmente con los términos sagrado, profano y trasgresión, los planteamientos de Kristeva (2002) son fundamentales porque permiten señalar la pertenencia histórica filosófica de las producciones de Espinosa al concepto del amor, que traduce la idea de interioridad y

homologación cósmica, lo que está en sintonía con Bataille. También es principal M. H Abrams porque facilita situar esta concepción del amor con los postulados esotéricos. Estos teóricos permiten formular el discurso de amor en Espinosa. Bauman (2005), por otra parte, ayuda a establecer la imagen de amor en la posición contraria del escritor en el momento de realizar *Aitana*, por tanto su teoría funciona como negación.

No se analiza toda la producción de Espinosa en el camino de llegar a *Aitana*, sino aquellas obras que hacen explícita la visión amorosa o las que particularizan un aspecto. Especialmente se centra la atención en la producción narrativa. Para establecer el discurso de amor de este autor, no es necesario reseñar cada obra, el discurso se consigue al trazar la su trayectoria social y al analizar *Aitana*. No interesa caer en determinismos, sino enmarcar planteamientos recurrentes en el recorrido del escritor -que están relacionados con el momento específico del campo literario- en un discurso.

El análisis de *Aitana* permite, por otra parte, identificar un nuevo aspecto dentro del campo literario bogotano en que se sitúa Espinosa al momento de realizar la novela: la revitalización del amor y la espiritualidad contra el desamor y el materialismo dominante. Tomas de posición como *Aitana*, *El nuevo reino* (2007), *Donde no te conozcan* (2007) reivindican la espiritualidad y el sentimiento religioso frente a obras como *Fragmentos de un amor furtivo* (1998), *Satanás* (2002), *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2003) que pertenecen a una posición de corte thanático que se caracteriza por la defensa del vacío y del amor líquido (García, 2007).

El resultado del estudio sobre *Aitana* a través de los conceptos de habitus y campo literario es que la novela recoge y potencializa una mirada sobre el amor presente en otras producciones de Espinosa dado que en ella es tema de debate y propuesta. El discurso que con ella se puede establecer se caracteriza por presentar de un modo fantástico a un amor que es reflejo de un cosmos de esencia esotérica y que por ello posibilita la homologación o el acceso a una instancia sagrada. En esta trascendencia, propia más para Latinoamérica, se encuentra la salida ante un orden social y un entorno pérfido. Este discurso que proyecta *Aitana* es un intento por defender una posición ante otra, dominante, que habla del desamor y la desesperanza.

**I PARTE: LA TRAYECTORIA SOCIAL DE GERMÁN ESPINOSA: EL HABITUS
Y LAS POSICIONES EN EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO**

CAPITULO 1. CAMPO LITERARIO Y HABITUS

1.1 Campo literario

Según Bourdieu (1995) el campo literario es un microcosmos social, espacio autónomo en los que se generan las obras culturales. Alberga sus propias leyes y dinámicas internas, aunque puede presentar homologías con los otros campos y se caracteriza principalmente por ser un sistema de relaciones objetivas entre posiciones de los agentes, sean de alianza o conflicto, de concurrencia y cooperación, por ello el teórico francés lo define como: “un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o transformar ese campo de fuerzas” (345). Estos agentes efectúan apuestas o tomas de posición -obras literarias, discursos, manifiestos- a partir del espacio de los posibles¹, es decir, del espacio de las posibilidades que surge cuando es lanzada una obra o cualquier producto cultural. Los agentes proceden de esta forma porque están sumergidos en ese juego interno², creen en él y en el valor de los invites, permitiendo así la existencia del campo. Con estas apuestas buscan beneficios

¹ Bourdieu define el espacio de los posibles como “un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por «superar», etc.”(348)

² En esa adhesión al juego entra el concepto de *illusio*: “la *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la *importancia* en el *interés* de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de creencia (mas que «efecto de realidad») que el texto puede producir” (483).

económicos, sociales o simbólicos -principalmente éste que refiere prestigio y reconocimiento-, y a partir de ellas transforman el campo mismo.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que este campo tiene una autonomía relativa con respecto al campo de poder. Bourdieu define el campo de poder como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (320). El campo literario es producto de una historia de lucha por la independencia frente a estas instituciones o agentes que acumulan o concentran un volumen monopólico del capital en disputa: sea capital económico, social o cultural, o en la mayoría de los casos la interrelación de éstos.

Después de un largo y lento proceso el campo literario llega a ser caracterizado por poseer un modelo económico invertido: al artista lo que le interesa es el desinterés económico; ser libre de cualquier coacción, censura y tentación monetaria. Sin embargo, habrán beneficios económicos y políticos de por medio, de ahí que cualquier campo ocupe una posición dominada con respecto al campo de poder (319).

Según Bourdieu, el campo literario francés llega a esa relativa autonomía a partir de la segunda mitad del siglo XIX gracias a las posiciones tomadas por Baudelaire y Flaubert

que reaccionaron a la expansión burguesa³. Defienden el arte por el arte encima de las posiciones que defienden un arte burgués o un arte realista (99).

Para analizar una producción cultural es necesario entonces observar la situación entre el campo literario y el de poder, así se descubre que un problema tratado en una obra responde sobre todo al juego interno del campo literario -que repetimos: depende en forma mínima al de poder- o, en todo caso, al mandato exclusivo de una institución. En correlación con esto se deduce que es indispensable analizar el juego interior del campo literario: examinar el universo de posiciones y tomas de posición, de luchas entre los agentes por la legitimidad.

En el caso latinoamericano, específicamente en Colombia, se tiene, con respecto a este concepto capital de Bourdieu, que es inapropiado situar un campo literario nacional, como el francés⁴, debido a las diferencias culturales entre las regiones y a la relación conflictiva entre el centro y la periferia -lo que implica el cuestionamiento a un centro hegemónico como a la existencia de un discurso nacional⁵. Ángel Rama (1991) afirma la existencia de áreas culturales independientes en la realidad hispanoamericana y en el caso concreto

³ Una de las críticas a Bourdieu es el hecho de que establece que en ese periodo el campo literario alcanza un mayor grado de autonomía que jamás logró superarse, sin especificar el proceso histórico que origina ese apogeo. (Fabiani, 2005: 105)

⁴ Una de las preguntas que surgen con la lectura de Bourdieu es ¿qué pasa en otras partes donde es inconveniente situar una unidad nacional? Críticos de Bourdieu han problematizado esto y han destacado la importancia de situar las áreas culturales (Saint-Jacques y Viala, 2005: 80).

⁵ Alfonso Múnera (1998) prueba que no existió unidad política en la Nueva Granada, por más que el virreinato en Santa Fe de Bogotá lo hubiese intentado. Centrándose en el Caribe colombiano, desde 1717 a 1821, muestra que lo que existieron fueron diversas élites regionales con sus particulares proyectos (18), como lo ilustra el caso de Cartagena de Indias, región que en ese periodo, como ninguna otra, se enfrentó al centro de poder. Toda esta realidad histórica explica que en la actualidad, pese a la conformación de un Estado -que se constituye más que nada por la fuerza militar- el discurso nacional sea inconcluso, mediado por identidades provinciales que resisten a la zona andina que los rige (222-223).

colombiana. Menciona la presencia de complejos culturales que por sus particularidades marcan los productos de determinada zona, habiendo áreas que han sometido a otras, o al resto del país, a sus lineamientos culturales - líneas literarias o artísticas bien delimitadas-, como sucede con el complejo bogotano (31-33). Esto comprueba la diferencia histórica entre zonas y el conflicto con la capital. Por eso en el caso colombiano es más conveniente establecer un campo literario bogotano, que refiere a una zona caracterizada por concentrar el poder y por tener una marcada permanencia hispánica, o un campo literario Caribe, caracterizado por su apertura exterior y por su heterogeneidad lingüística y racial (37), que uno nacional.

1.2 El habitus

Pero la sola atención al campo literario y a la relación que establece con el denominado campo de poder, no es suficiente para comprender una obra. Es ineludible contar con el agente o grupo de agentes, lo que implica abordar el concepto Habitus. Bourdieu define el habitus como “un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 23).

De ahí que el habitus permita relacionar lo objetivo –ese conjunto de relaciones históricas - y lo subjetivo –la interiorización de ese mundo objetivo. A través de dicho concepto el teórico francés escapa del objetivismo que sostiene que toda práctica es determinada por la

estructura social y del subjetivismo que explica toda acción por la voluntad o consciencia (Safa, 2002)

Los individuos interiorizan de una manera no consciente –especie de conocimiento intuitivo y corporal- un tipo específico e histórico de condición económica y social. Ese conocimiento socialmente adquirido –en la infancia- es duradero, son disposiciones que permiten elaborar prácticamente el sentido del mundo, su significado y su orientación hacia el porvenir (Bourdieu, 1995: 479). Por supuesto, no se puede caer en una visión determinista. Estas disposiciones están en relación con una trayectoria social y entran en un continuo proceso reconstructivo, por ello Bourdieu afirma que el habitus “siendo producto de la historia es un sistema abierto de disposiciones, enfrentado de continuo a experiencias nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas: es perdurable mas no inmutable” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 92).

El concepto de habitus está estrechamente ligado con el de campo literario al analizar un producto cultural:

“En el orden de la producción, las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus obras, son el producto de la concurrencia de dos historias, la historia de la producción de la posición ocupada y la historia de la producción de las disposiciones de sus ocupantes”. (Bourdieu, 1995: 381).

Estas dos historias se remiten a los conceptos de habitus y campo literario. La producción de una obra no sólo se explica con el recorrido de las posiciones de uno o varios agentes:

la razón de una novela, por ejemplo, no se debe únicamente a la defensa que hace un escritor, en medio de toda la complejidad de la estructura del campo, de su posición realista. Eso sería sostener que una estructura objetiva es la respuesta a la producción de un producto; tampoco se explica con el estudio de la historia de sus disposiciones, tal proceder implica caer en el determinismo de pensar que una obra es resultado de la procedencia social del escritor. Es por la interrelación de ambas que se explica la razón de una obra, interrelación, no obstante, ambigua: “Pese a que la posición contribuye a formar las disposiciones, éstas, en la medida en que son parcialmente fruto de condiciones independientes, exteriores al campo propiamente dicho, tienen una existencia y una eficacia autónomas, y pueden contribuir a *hacer* las posiciones” (Bourdieu, 1995: 381).

Este análisis de ambas historias se torna extenso por la magnitud que encierran los conceptos. Se puede delimitar en la medida que se enmarquen los aspectos más relevantes con respecto al producto en cuestión. No se puede dejar de lado el hecho de que Bourdieu aboga por relacionar los conceptos con el análisis interior de las obras (Jurt, 1998: 121). En este sentido, en el estudio de tales historias se puede concentrar la atención en una temática que sea vital en la obra para dar cuenta de la razón de ella.

Estudiar la producción de ambas historias para analizar una obra permite a su vez trazar la trayectoria social del escritor ya que ésta se comprende “como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus” (Bourdieu, 1995: 384). Por supuesto, no de una manera completa debido a que el análisis de la trayectoria individual abarca el espacio social, pero sí un recorrido asociado a las

producciones culturales, lo que permite repasar ciertas producciones -que no se desligan de un tiempo determinado dentro del campo literario. Con este proceder puede resultar que la obra en cuestión recoja preocupaciones anteriores o refleje intentos unitarios en el escritor, dado que éste posiblemente intente defender su posición si es un agente consagrado. Desde esa base se pueden establecer discursos, no esencialistas, en la obra de un autor.

II CAPÍTULO: EL HABITUS DE GERMÁN ESPINOSA

2.1 El Caribe

Para determinar el habitus de Germán Espinosa se analiza en primera instancia, su lugar de origen y crianza que es el Caribe colombiano, pese a que la mayor parte de su vida la pasó en Bogotá. Esta importancia del Caribe la deja él mismo en claro:

“Haber nacido frente al Océano Atlántico, que se divisaba esplendente desde la azotea de la casa tutelar, es algo que, por mucho que la vida nos repliegue después en el altiplano, como fue mi caso, no podremos separar ya nunca de nuestra visión del universo (...) jamás he dejado de ser un hombre caribeño” (Espinosa, 2003: 22).

¿Qué implica ser del Caribe? Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989), intenta comprender el Caribe alejado de una visión monolítica o esencialista. Afirma que en los pueblos caribeños hay ciertas regularidades dinámicas que se repiten continuamente -con la diferencia que implica cada repetición, según la teoría del Caos que el autor emplea-, causa principalmente del protosistema de la Plantación o Máquina de Plantación, concepto tomado de Deleuze y Guattari, que fue insertado en la época colonial para explotación económica. Diría del Caribe que es una región “caracterizada por su importancia comercial y militar, por el pluralismo lingüístico y etnológico, y por el carácter repetitivo de la plantación” (3). Vale la pena mencionar que una de las regularidades señaladas por Benítez Rojo, producto de esa Máquina de Plantación, es el polirritmo, el cual refiere a un ritmo sincrético que proyecta el caribeño en su performance cotidiana y que le permite conjurar

violencia social. Esta noción aduce al carácter descomplicado, vitalista, improvisatorio y para nada apocalíptico o sistemático, del caribeño, exhibido en el deporte, la música, la danza, la cocina. Como complemento de esto también se menciona el fundamento colectivo, carnavalesco y mítico de sus actos. No hay que ignorar la predominancia del mito y del ritual en la historia de estos pueblos.

Por la misma vía se conducen Ana Mateo y Luís Álvarez en su ensayo *El Caribe en su discurso literario* (2004). Desde una perspectiva fractal⁶ pretenden dar con la unidad que tiene la cultura caribe. Anotan que es un macrosistema plurilingüe, pluriétnico, arraigado particularmente al mito, la insularidad, la música y el carnaval. La heterogeneidad y su condición de periferia son sus características principales. Estos autores describen periodos de conformación de la cultura caribeña, ya que el Caribe no fue igual en otras épocas (62-66), y afirman que puede ser planteado geográficamente sin caer en determinismos geográficos, habiendo así zonas concéntricas donde se puede ubicar a la costa Atlántica colombiana. Otro autor que piensa la cultura Caribe es Edouard Glissant. En los ensayos contenidos en el texto *The Caribbean discourse* (1999) se percibe la dimensión periférica de estos pueblos con su sentido de resistencia frente a lo imperialista, también tópicos del

⁶ Los autores toman el concepto fractal de la matemática y la física. En búsqueda de definirlo afirman que un objeto fractal “puede ser subdividido en partes infinitas, las cuales conservan en esencia una relación de similitud con el objeto íntegro” y que una de sus características principales “es contener una imagen de sí mismo en cada uno de sus componentes” (11). De esta forma la cultura caribe es vista como un ente sistémico, pero sin desconocer su fluctuación evolutiva, sus resquicios, dobleces y curvaturas. No se cree en delimitaciones territoriales ni medidas estáticas, pero sí en la posibilidad de llegar a una unidad. Tomando uno de los ejes de la cultura caribe, la literatura, se puede visualizar el todo.

discurso Caribe en relación a la literatura, siendo sus ideas en cierta medida concordantes con los autores citados⁷.

Por lo que se ha planteado Cartagena y otras zonas de la región atlántica pertenecen a este Caribe que no es estático ni homogéneo. Es claramente visible en la historia de la ciudad la presencia africana, europea, americana y asiática, la variedad de sistemas lingüísticos, la predominancia del mito como la “cierta manera” de comportarse de sus gentes⁸. El mismo Espinosa señala la heterogeneidad cultural y la mirada mítica y mágica de la realidad en la Cartagena de su infancia –nace en 1938-:

...en las calles de cemento reverberante, pululaba la alegría afrocaribe, florecía un sentido dionisiaco de la vida y ni siquiera los parpadeantes interiores de las iglesias, colmados de beatas y de rezanderos, lograban competir con el desafuero entronizado por la descendencia africana, que casi triplicaba a la población europea y mestiza. Costumbres, gestos, músicas

⁷ El autor martiniqueño busca comprender el Caribe y el Nuevo Mundo desde una óptica deconstruccionista fiel a su poética de la *relación*, revelando patrones del discurso caribe. Algunos de éstos son: la poética caribeña suele expresar la exhuberancia, el arrobamiento, una carnalidad y oscuridad verbal; se aprecia en esta poética una lectura carnavalesca del mundo; hay en los escritores un realce del sentido comunitario: se privilegia la colectividad; el tiempo es imaginado por éstos como un flujo continuo en donde circula la memoria colectiva en oposición a la mirada histórica lineal; se encuentra en las producciones de los caribeños un interés por la historia, por buscar el origen o huella primordial, pero no en un sentido cronológico ni positivista: el mito prefigura la historia, por ello pasado y futuro están enlazados; el paisaje es de vital importancia para rescribir el mundo y re-conocerse en él; el discurso caribe busca ser una forma creativa de manifestar la influencia de otras culturas, está envuelto de fusiones y mutaciones, además de predominar lo oral, es, en fin, una instancia ejemplar del lenguaje creole. Estos tópicos, regados en sus diferentes ensayos –sobre todo en los ensayos *History –histories-stories; Poetics; languages, self-expression-* son tomados principalmente del ensayo de Graciela Maglia (2006). Este ensayo, además de inscribir los tópicos, permite captar una visión sobre la cultura Caribe (140-142).

⁸ Jorge García Usta (2003) muestra cómo se ignoró a lo largo del siglo XX el pasado caribe de la ciudad e indica lo necesario que es fortalecerle su identidad caribe. Al pensar el carácter histórico y cultural de Cartagena las tesis predominantes -particularmente de historiadores- privilegiaron la herencia cultural española, omitiendo las realidades étnicas como las relaciones internacionales de sus procesos económicos e históricos anclados a la cuenca Caribe. García Usta señala que la ciudad amurallada comparte con los pueblos de este mar “elementos históricos, culturales y económicos, y una de cuyas mayores características es la capacidad de propiciar relaciones adaptativas, mezclas integrales y síntesis de mundos” (7). También recalca la forma descomplicada de comportarse y la visión mítica de la realidad (8).

se había hibridado... Los cartageneros vivíamos en medio de una cultura terciada maravillosamente de hotentottes, bantúes y melgaches, una cultura alborotadora y mágica (Espinosa, 2002: 74).

Pero no es suficiente reconocer el sustrato caribe presente en el espacio social de Germán Espinosa, hay que especificar la clase social.

El escritor proviene de una familia de clase media que atraviesa por la década de los cuarenta periodos de estrechez económica, aunque es de cepa aristocrática, ya que cuentan con antepasados ilustres y acaudalados y con parientes contemporáneos pudientes e insignes. Sus padres son apegados a la tradición conservadora y giran alrededor del mundo artístico, en una Cartagena que asume procesos de modernización con miras al exterior - por su condición de puerto- pero que arrastra pobreza material. El padre, Lázaro, fue devoto a la poesía, practicó el periodismo siendo director de dos periódicos en Cartagena, *El mercurio* y *El Fígaro*; y la madre, María Teresa Villarreal, fue ama de casa y una mujer fiel a la religión católica, así como a la música clásica (Espinosa, 2003: 17-32).

La familia en general, que en el Caribe suele ser apegada, seguía la línea conservadora y compartía el interés por las letras, la historia y la música. Completaba un ambiente de erudición que circunscribía en la historia oficial de la ciudad y en el pensamiento europeo (Espinosa, 2003: 31-34).

Por este entorno apegado a la lectura y al mundo artístico y por el nivel social de sus consanguíneos, se concluye que Espinosa contó con un elevado capital cultural y social.

Ahora bien, no sólo era un ambiente atiborrado de erudición y arte, se insiste en el mundo de mitos y leyendas en que se crió, de fácil constatación en Espinosa si se tiene en cuenta el aire mítico de la ciudad, la base católica de la familia y la creencia en fantasmas -esto último se recalcaría en la familia por la supuesta presencia de fantasmas en el caserón de la abuela (Espinosa, 2003: 26).

Aunque el mito es una realidad realmente compleja, que puede situarse e interpretarse en distintas perspectivas, Mircea Eliade intenta abordarlo en *Mito y realidad* (1968), anotando ciertas características. Para él el mito constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales, siendo esta Historia considerada *verdadera* por la comunidad, dado que se refiere a realidades, y *sagrada* dado que es obra de estos entes sobrenaturales; asimismo, el mito habla de una creación y cuenta paradigmas de todo acto humano significativo. Otra característica es que al conocer el mito se conoce el «origen» de las cosas y, por esto, se llega a dominarlas a voluntad, lo que implica que no se trata de un conocimiento «exterior» o «abstracto», sino de un conocimiento que se «vive» ritualmente. Se entra en una instancia sagrada, donde se rememoran y reactualizan acontecimientos (31).

Estas características no sólo se asocian a las evidentes mitologías –siempre híbridadas- que podían yacer en distintas comunidades de Cartagena, como por ejemplo, la de los palenques. La misma religión católica tiene categorías del pensamiento mítico. Aunque en ella está presente un Jesús, hijo de Dios, histórico y con unos testimonios literarios que legitiman esta historicidad hay en el cristianismo la idea de la creación o de los comienzos,

la imitación de un modelo sobrenatural y la ruptura del tiempo profano para abrirse a un Gran Tiempo, pese el tiempo lineal característico de él –sólo hay una reencarnación y sólo un juicio (188). Igualmente, no hay que olvidar que el cristianismo ha sufrido variadas influencias como las del gnosticismo, judaísmo, paganismo. Con respecto a las filosofías se puede señalar algo parecido, ni Platón ni Aristóteles pudieron abolir completamente el pensamiento mítico (127) y éste estaría plegado en diversas especulaciones metafísicas (157).

Espinosa se crió en este ambiente propio de planos sobrehumanos, trascendentes, sagrados, de tiempos atemporales y valores absolutos que guían a la persona. Y que la persona puede rozarlos o vivirlos al tener una experiencia religiosa.

Al pasar su infancia en el Caribe de esos años cuarenta, con una familia conservadora, católica e ilustrada, arropado de historias y leyendas, Espinosa se apropia de particulares gestos o gustos caribeños, con unos esquemas de percepción, apreciación y evaluación adheridos al mito –principalmente de base cristiana aunque también con la hibridación mítica de la realidad caribeña-, con una mentalidad de apertura a distintas culturas y con una inclinación por impregnarse de conocimientos de diversa índole, entre ellos los de orden artístico.

2.2 Formación escolar y lecturas

Germán Espinosa se conduciría desde muy chico a la práctica de la lectura, en torno a la poesía del Siglo de Oro, la novela romántica y la poesía de los modernistas, en especial Rubén Darío, que le causaría gran impacto hasta el punto de continuar su lectura por el resto de su vida (Forero, 2006: 84). La visión dominante de los textos escolares desdeñaba los poetas modernistas prevaleciendo la perspectiva religiosa e hispánica con la misión moralizadora y la exaltación patriótica de fondo, gracias al poder de la iglesia católica que mandaba sobre la educación⁹. El modernismo se bloqueaba porque los escritores valorados como Guillermo Valencia, la figura principal en el campo de las letras nacionales y catalogado modernista, realmente no era modernista sino que manejaba una retóricaseudomodernista, al igual que otros reconocidos poetas que tenían una clara vinculación al régimen señorial (Gutiérrez, 1984: 451). Espinosa recibiría una educación que estimulaba el estudio de otros tipos de literatura¹⁰ y por esto, como por su disposición a la erudición, se deslindaría del horizonte literario patriótico y católico, enfilándose al modernismo propio de Darío.

¿Qué encierra la llamada poesía modernista, su más fuerte preferencia? Gutiérrez Girardot (2004), alejándose de clasificaciones y vinculaciones generacionales, examina en su ensayo

⁹ Con respecto a los textos escolares propios de la época ver (Espinosa, 2003: 67). Y acerca del poder de la iglesia en la educación y en el medio literario de Cartagena ver (García J, 1996) . Éste analiza la génesis del campo literario y periodístico de Cartagena en la primera mitad del siglo xx, señalando al patriotismo y catolicismo como valores dominantes en el mundo de las letras y resaltando la diferencia y resistencia que trajeron el poeta Luís Carlos López y el movimiento Mar y Cielo (228, 240 y 251).

¹⁰A diferencia del colegio en el cual se instruiría en Bogotá: “Cuando llegué a Bogotá, encontré que, por el contrario, la educación impartida allá era muy acartonada, mientras la nuestra era elástica y abierta hacia el mundo” (Diario El Universal, 1998: 171).

Modernismo el concepto que le da el título, expone sus elementos y estudia de manera general su presencia en Europa y el mundo hispano, es decir el paralelismo surgido en estas sociedades. Nota el énfasis individualista proyectado en los escritores, la pérdida de fe por la “muerte de Dios” y la sacralización de la literatura debido al advenimiento de la sociedad burguesa a finales del siglo XIX que trajo consigo el fenómeno de la secularización (86). También señala que el modernismo, heredero de muchos elementos del romanticismo, refiere una mirada utópica y crítica ante la sociedad con más fuerza y urgencia que en la llamada época romántica, un vuelco al pasado para entender el presente y un acercamiento al ocultismo y al espiritualismo, ya que se necesitaba salir de la desorientación y el caos (125). Por último, indica el culto a la personalidad bajo el manejo de las apariencias, propio de la sociedad burguesa eminentemente hedonista y ególatra, asimismo retórica, que teatralizó la esfera pública (102).

Teniendo en cuenta estas características - las cuales serán motores de la historia de autonomía del campo literario- se afirma que las lecturas de poetas modernistas trajeron consigo la forma de concebir el papel del escritor y de la literatura por parte de Espinosa y de muchos tantos: el escritor como genio creador, lindante al fracaso al igual que a la miseria y con postura crítica ante la sociedad; la literatura y el arte como algo sublime y estático. Lo que incluye una celebración a la vida bohemia y una elección de los cafés como espacios contrarios al de la vida cotidiana. En fin, el amor al arte por encima de cualquier cosa y la autonomía del escritor frente al orden social.¹¹

¹¹ Gutiérrez Girardot (2004) sugiere que en el modernismo se erige la verdadera autonomía del mundo de las letras (89). Recordando a Bourdieu (1995) podemos precisar que a partir de la segunda mitad del siglo XIX

A raíz de la lectura de esta poesía Espinosa se interesa por la tradición esotérica. Muchos autores han analizado la relación de distintos movimientos literarios con el esoterismo, como el romanticismo, el modernismo, el simbolismo y el surrealismo¹². Frans Broek (2006) muestra como Rubén Darío, la preferencia más notable en Espinosa, estaba inmerso en la metafísica esotérica. Esto permite suponer que el joven escritor cartagenero se viera atraído por esta tradición.

Carlos Garrido (1983) afirma que “el esoterismo constituye la raíz secreta y sagrada de las religiones, que por su oscuridad y trascendencia es guardada por unos pocos” (10). El esoterismo se encuentra en el origen de las tradiciones religiosas y se asocia a una verdad oculta o a un misterio que es necesario descifrar para alcanzar la trascendencia existencial. Esta búsqueda de esa verdad se consigue en la interioridad, ya que es una verdad interior que conecta u homologa al individuo con el Cosmos y las fuerzas que lo rigen. Sin duda, el esoterismo alude a lo espiritual y sagrado. Por lo demás, este conocimiento de estrato misterioso se revela por la intuición y vivencia debido a que la Verdad será siempre inexpresable, de ahí que “el lenguaje esotérico actúa más por resonancia y alusión que por

el campo literario francés se constituye como universo autónomo –es decir: con un alto grado de autonomía– principalmente por un Baudelaire y Flaubert que rechazan el poder de la clase burguesa, de esos nuevos ricos que anhelan el prestigio y regulan con su poder la producción cultural, degradándola al legitimar obras literarias banales y fomentar un servilismo cortesano en los artistas. Baudelaire y Flaubert, siendo primero Baudelaire, rompen éticamente con este mundo, oponiéndose a regulaciones externas económicas o políticas, de ahí su revolución estética (98-100). No se puede olvidar que estos son considerados modernistas y que hay un paralelismo, como insinúa Gutiérrez Girardot, entre el mundo europeo y el hispano.

¹² Con respecto al romanticismo ver el exhaustivo texto de M. H Abrams (1992), especialmente el tercer capítulo (154 -187). Mircea Eliade (2002) presenta un ensayo que habla de la afiliación de los escritores franceses del siglo XIX con el esoterismo (72-77). André Nafat (1994) indica el vínculo del tema en cuestión con los simbolistas y surrealistas (203-225).

afirmación, tejiendo un complejo sistema de símbolos y correspondencias donde todo resuena en todo” (10).

Aunque el esoterismo está relacionado con el ocultismo se diferencia de éste. El ocultismo se refiere a “un conjunto de conceptos teosóficos, prácticas mágicas, espiritismo, artes adivinatorias o nigrománticas. Todo lo que fue ocultado o se ocultó a sí mismo para no sufrir persecución y que sólo hasta el siglo pasado adquirió una cierta coherencia gracias a autores como Eliphas Levi y sus tratados de «alta magia»” (16). Técnicas y prácticas ocultistas son por ejemplo: la astrología, la nigromancia, la Kabbala, la alquimia, el espiritismo, el satanismo, etc. Si el esoterismo habla de un camino interior que conduce a sí mismo, el ocultismo busca entonces una acción sobre la materia. El esoterismo termina por ser la base metafísica y espiritual en donde se apoyan las técnicas y prácticas ocultistas.

En este mundo esotérico Espinosa se va a introducir desde muy temprano, lo prueban sus poemas escritos a los doce años que tienen de referencia a Rubén Darío y a la mitología griega y pagana (Espinosa, 1995: 19). Mitologías usadas por el escritor nicaragüense y que denotan un tratamiento temático acorde a la visión esotérica (Broek, 2006: párr. 13).

Inclinarse por el esoterismo expresa el deseo de descifrar los misterios del Universo, acceder y revelar el sentido poético del mundo desprendiéndose de una instancia absolutamente racional para así comulgar con lo espiritual, también, ya especificando en un sentido metafísico, como lo hace M.H. Abrams (1992), en su análisis de la tradición esotérica en el romanticismo, que el esoterismo infiere un universo de eterna circulación

que empieza en una unidad perfecta y sigue un curso donde todo, pese a la degradación, hace parte de lo divino y el ser, a través de la interioridad, se puede homologar con tal divinidad (155). Esa concepción, que es componente esencial de lo esotérico como se ha mencionado, se encuentra plasmada de alguna u otra forma en sus producciones sucesivas. La tradición gnóstica pudo haberle sido más cercana si se tiene en cuenta la preocupación por el mal y la sumisión en el mundo de las tinieblas, esencia constitutiva de ésta¹³, y materia de la ficción espinosiana –la referencia a un “cosmos maligno” es recurrente. También el elemento de la reencarnación que ha sido materia de Orfeo, Pitágoras, ciertos gnósticos y cabalistas y que es prácticamente inherente al esoterismo porque en éste “todo individuo no es un ser completo, sino solamente un estado particular de la manifestación total de un ser más allá de su existencia individual” (Garrido,1983: 80)¹⁴. De todas formas, en ciertas obras Espinosa se enfoca en determinadas prácticas ocultistas y en determinados autores o tradiciones esotéricas, por ello la mejor forma de entender esta relación con el esoterismo es advirtiendo tal sincretismo y lo anteriormente señalado.

¹³ Más que todo el cristianismo gnóstico –aunque los antecedentes del pensamiento gnóstico se encuentran en la India, en el zoroastrismo, en los cultos místicos del Mitra (Garrido, 1983: 44). Sobre éste Garrido afirma: “El Gnosticismo se basa en la firme creencia de que el mundo es malo por origen. El hombre ha sido arrojado a la obra imperfecta de un Demiurgo que no es Dios, aunque ha sido creado por éste. El verdadero Dios, el Perfecto, está muy lejos del hombre, separado de él por miríadas de mundos intermedios o Eones, guardados por los Arcones, los Angeles, los seres de los mundos intermedios. Con una visión desgarradora y trágica, el Gnosticismo afirma que el conocimiento de los misterios es el único camino que el hombre, exiliado en la obra imperfecta del Demiurgo, puede tomar para regresar a los estados perfectos de donde surgió la parte más espiritual de su constitución, que ansía retornar al seno del Dios remoto” (45-46).

¹⁴ Sobre la reencarnación o palingenesia Garrido afirma: “si el mundo es una manifestación de la Causa ignota y espiritual, esa propia creación debe propender a retornar a la Unidad primera, y de evolución en evolución, de los niveles más bajos a los más altos, todo se transforma y espiritualiza hasta adquirir una pureza y sutilidad suficientes para retornar por fin a su origen. Ese es el sentido de la serie de encarnaciones, que se reducen a medida que se intensifica la espiritualización, hasta llegar al momento que los griegos denominaron, a escala cósmica, como Apocatástasis. Cuando, según la ley del Eterno Retorno, se cierra un ciclo para comenzar otro, la Reconciliación universal del Cristianismo” (80-81).

Retornando a la adolescencia, posiblemente el púber escritor haya enfrentado esas disposiciones míticas ligadas sobre todo a la religión católica con las creencias esotéricas que cobijaba la literatura que leía, ya que sin duda deseaba separarse de esa raíz católica: “todavía cuando yo era joven, el peso de la iglesia era abrumador. La visión del mundo, para un muchacho de mi edad, quedaba contaminada por la presencia de la religión, la necesidad de desembarazarse de ella, de negar esos valores mojigatos del cristianismo” (Yagüe, 1998: 166). Se desembarazaba del catolicismo gracias a estas lecturas aunque no hay que ignorar que la religión católica perdía creyentes y que lo esotérico se esparcía en el espacio social colombiano hasta el punto de explayarse masivamente a partir de la década del sesenta¹⁵.

El joven Espinosa seguiría enraizado en una visión mítica del mundo –con esa correspondiente asociación a lo sagrado, a lo sobrenatural y a la posibilidad de “vivirlo” o de homologarse con lo divino- pero que se traducirá paulatinamente a una visión mítica esotérica. Sin que se desarraigue de lo católico porque el conflicto con la religión persistirá.

¹⁵ Ana Pereira (1996) muestra cómo desde los años sesenta ha habido una transformación radical en el ámbito religioso colombiano debido a que dejó de imperar la identidad católica. Coexisten formas religiosas de talla tradicional con otras de talla moderna e incluso postmoderna. Se percibe entonces la secularización y diferentes manifestaciones del pentecostalismo popular como asimismo la acentuación de experiencias carismáticas católicas y el movimiento de la Nueva Era. Por su parte, José María Mardones (1996) también recalca la pérdida considerable de fieles de la religión católica en la modernidad tardía por la aparición de otras religiones o de movimientos religiosos, sobre todo por el movimiento de la Nueva Era. Éste se relaciona profundamente con el esoterismo –si no es que son sinónimos en la época contemporánea- ya que es un híbrido de creencias y prácticas orientales y occidentales que está inspirado en la tradición esotérica. Mardones menciona características de este movimiento: la relación amistosa y positiva con la ciencia, como puede ser la parapsicología, aunque para el autor realmente se dé una pseudoracionalidad o concordancia escasamente científica; el ecumenismo envolvente, que implica el sincretismo religioso en pro de llegar a Dios o al Misterio uno; la realización o salvación por la vía de la armonía interior y con el todo, que quiere decir que al mirarnos a nosotros mismos –amándonos en otras palabras- podemos homologarnos con el cosmos o Dios o Uno; la inmersión en la conciencia universal y el esoterismo, que realmente traduce al empleo de prácticas ocultistas para acceder al más allá y contactar así a fantasmas o seres reencarnados (30-33).

De igual forma no se puede olvidar que nació en una región Caribe donde conviven diversas mitologías siendo el caribeño un ser expuesto a la hibridez.

La concepción de la literatura y el artista que tendrá Espinosa, a partir de sus lecturas tempranas - concepción fundamental en el habitus de un escritor- va a constituirse en una oposición entre literatura y dinero, perfilando un artista que eleva su arte por encima de cualquier cosa.

CAPÍTULO 3. LAS POSICIONES EN EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO

3.1 La búsqueda por la legitimización

Germán Espinosa se encamina a la profesión literaria. Ya había empezado a escribir desde los doce años y su proyección era la capital que fulguraba como centro de producción cultural y lugar por excelencia de la vida bohemia.

A finales de 1953, logré persuadir a mis padres de enviarme el año siguiente a terminar el bachillerato en la capital del país. La leyenda bogotana, con sus personajes de alto coturno y sus cafés literarios, había llegado a subyugarme. Era una época en que acababa de devorar biografías de literatos del mundo, y juzgaba a Bogotá mejor escenario para emular sus hechos que la provincia e indocta Cartagena (Espinosa, 2003: 74).

El joven Espinosa estaba impregnado de esa imagen del artista legada por el modernismo; idolatraba París y su equivalente en Colombia que sería Bogotá, y deseaba a toda consta el reconocimiento. En la capital saldría a la luz su primer poemario: *Letanías del crepúsculo* (1954) y se familiarizaría con artistas reconocidos como León de Greiff¹⁶ en el célebre café El automático.

¹⁶ El poeta antioqueño León de Greiff (1895-1976) fue uno de los impulsores del movimiento literario “Los paridas” de Medellín. También uno de los fundadores del grupo literario “Los nuevos” en el año de 1915. Su primer poemario se llamó *Mamotretos*, posteriormente publicaría ocho Mamotretos. Otras obras son: *Cuadernillo poético* y *Semblanza y comentarios*. En 1970 se le coincidió el Premio Nacional de Poesía y fue postulado al premio Nobel de Literatura sin haberlo conseguido.

Sin embargo, al año siguiente abandonaría todo este mundo de bohemia para regresar a Cartagena; meses después volvería a la capital¹⁷. Pero antes de proseguir con la trayectoria en Bogotá, es importante señalar dos aspectos ocurridos en su regreso a la ciudad natal: la amistad que establece con Clemente Zabala, Eduardo J. Salazar y con el músico Adolfo Mejía. Gracias a éstos se induciría a nuevas lecturas y también, pero ya gracias a Mejía, a la música clásica, alimentando su disposición a ésta porque de niño estuvo acostumbrado a ella por la afición de su madre. Las lecturas que realizaría serían sobre todo de los poetas simbolistas y postsimbolistas franceses como Lamartine, Hugo, Nerval, Musset, Baudelaire, Rutebeuf, Villon. Por ellas abandonaría la posición conservadora y católica de la tradición familiar: “La verdad es que mal podía yo preservar en la tradición católica y conservadora, cuando mis autores predilectos empezaban a ser los poetas malditos de Francia, cuyas obras no era fácil conseguir en las librerías cartageneras, mas sí en las bibliotecas de Mejía y de Salazar” (Espinosa, 2003: 109). Pero este truncamiento con la religión y el partido político de la familia, que se recalcaría en muchas de sus novelas¹⁸, no significaría el bloqueo de una concepción mítica del mundo. Ya se afirmó que Espinosa reconstruye su habitus mítico en el esoterismo, que estas nuevas lecturas reforzarían. Además, gracias a ellas, crece la fascinación por el mal y lo demoníaco.

¹⁷ Fue expulsado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, lo que fue mal visto por su familia ya que pensaban que era un zángano y alcohólico por la vida bohemia llevada en Bogotá (Espinosa, 2003: 105). Al llegar a Cartagena dirige por petición de Álvaro Escallón Villa una página de cultura en el Diario de la Costa, también colabora con el periódico El Universal (106).

¹⁸ La crítica de Espinosa hacia la concepción católica, atisbada en la imagen del tiempo, es estudiada por Gustavo Forero (2006: 331)

A los dieciocho años se instala definitivamente en Bogotá. Se convierte en un contertulio habitual de los cafés literarios con el propósito de cumplir el objetivo de posesionarse como bardo.

3.2 El campo literario bogotano de mediado de siglo¹⁹

A partir de Girardot (1984) se puede afirmar que la poesía era el género dominante en el campo literario bogotano (531) -la posición dominante desde una perspectiva de análisis- y no solamente en esos años sino desde tiempo atrás. En el espacio lírico se destaca el grupo “Piedra y Cielo”, que bajo las figuras de Eduardo Carranza y Jorge Rojas, arremetían contra la tradición poética de Guillermo Valencia. El grupo encarnaba los ideales de una sociedad conservadora y clerical, fieles a una retórica idílica que exaltaba el amor y la naturaleza de clara estirpe española. Realmente sus integrantes no se desprendían en gran medida de aquella poesía que criticaban²⁰. Por otro lado, los poetas inscritos en lo que críticos han llamado generación de “Los nuevos”, cronológicamente primero que los piedracielistas,

¹⁹ Para conocer una posible formación del campo literario bogotano, con ese surgimiento de la autonomía, ver la monografía de Quitina (2002). En esta se afirma el papel decisivo que tuvo José Asunción Silva para la emergencia del campo. Idea que refuerza el juicio de Gutiérrez Girardot sobre el amor al arte en el modernismo. Para ver estructuras del campo en las décadas siguientes –primera mitad del siglo XX- ver el citado texto de Gutiérrez Girardot (1984). En él se aprecia el reinado que tuvo en esas primeras décadas Guillermo Valencia, con su inclinación al campo de poder, y las posiciones que fueron surgiendo en defensa de una autonomía como en apoyo a la heteronimia.

²⁰ Afirmaría Gutiérrez Girardot: “La *renovación* literaria de los poetas de “Piedra y cielo” introdujo una nueva concepción de la literatura en Colombia, pero en el fondo, ésta sólo desplazaba los acentos: de una retórica de ampulosa acartonada, como la que cultivaba Guillermo Valencia, pasaron a una retórica de primor ingenioso; de un mimetismo más accesible, el de lo español. Con todo, no se haría justicia a lo que significaron los “piedracielistas” si se les exigiera, a posteriori, que hubieran sido consecuentes con su “revolución”. La hicieron dentro de las normas inviolables de la monarquía republicana del Doctor Eduardo Santos” (522). En una misma dirección apunta Beatriz Restrepo (2005). En su ensayo se detallan además de las características del grupo, las diferencias entre los integrantes. También ofrece toda la bibliografía al respecto.

cuyos representantes principales son León de Greiff, Luís Tejada y Luís Vidales. Éstos también se opusieron al reinado de Guillermo Valencia pero a diferencia de los otros, sí pusieron “en tela de juicio la anacrónica sociedad señorial” (495). Los poetas tenían huellas modernistas pero no calcaban a los modernistas, simplemente asimilaban las consecuencias del modernismo (489).

Guillermo Valencia, y otros escritores de las primeras décadas como Julio Flórez, Luís María Mora, Rueda Vargas, mantenían un modernismo discreto, formalista -también un neoclasicismo y romanticismo-, porque verdaderamente no se enfrentaban a la clase burguesa ni profesaban la autonomía literaria, sino que respaldaban al régimen señorial²¹ que entraba en conflicto con los efectos de la modernización y el capitalismo. Ya para finales de la tercera década del siglo XX el país ingresaba en el complicado proceso de secularización y los poetas de “Los nuevos” lo señalaban, criticaban a la clase burguesa, defendían el arte de cualquier sujeción e iniciaban la vanguardia –siendo moderada-, de ahí que sus producciones sacarán las consecuencias del modernismo. Sea con radicalidad o ambigüedad, con bufonería o agudeza, estos escritores negaron lo consagrado y pusieron en entredicho la sociedad señorial establecida, aunque según Gutiérrez Girardot lo hicieron sin preguntarse por sus propias contradicciones: su inmersión en la vida burguesa o su falta de claridad ideológica (495).

²¹ Tomando como base el texto de Gutiérrez Girardot se afirma que el régimen señorial se refiere a la construcción de una nación colombiana desde el centro andino bajo una visión de hombre blanco heterosexual, católico, que edifica desde un sistema patriarcal de explotación. Sistema que procede de la misma colonia y que choca con el capitalismo emergente.

En el campo literario bogotano se encontraba entonces la posición conservadora de los piedracielistas que contaban con capital económico y social y continuaban legitimando el régimen señorial; y la que se denomina “Los nuevos”, o más bien, la que con bases modernistas desafiaba dicho régimen y que tenía de principales representantes a León de Greiff, Vidales y Tejada, los cuales no gozaban de amplio reconocimiento ni contaban con solvencia económica. Ambas posiciones se enfrentaban contra la figura reinante de un Guillermo Valencia. Otros poetas en el campo literario se ceñían a algunas de las dos, si bien sus tomas de posiciones denoten propuestas renovadoras. Aurelio Arturo con *Morada al sur*, por ejemplo, “captó los propósitos del modernismo sin caer –justamente por haberlos comprendido- en su retórica epigonal” (523), mostrando un mundo interior que habla de la infancia y la naturaleza, en protesta a la sociedad utilitarista; o Rafael Maya inscrito en la tradición conservadora (Cobo, 2003: 188) que por primera vez utilizó el verso libre e intelectualizó la poesía (Gutiérrez, 1984: 509). También grupos como “Cántico” que se asimilaba a la postura de “Piedra y Cielo” o “Los cuadernícolas”.

Espinosa, en aquellos años se afiliaba a la posición que marcaba León Greiff. Los poemas que elabora, y que mucho más tarde verían la luz en *Reinvención del amor* (1974), lucían modernistas y de corte greiffiano. Lo que aduce, entre otras cosas, a un sustrato musical, a una mirada anárquica, lúdica y ambigua frente al poder dominante, a una experimentación métrica y a un léxico compuesto de vocablos arcaicos (Gutiérrez, 1984: 492).

Espinosa con de Greiff alimentaría su disposición a la música y a la erudición –por el cultismo propio del poeta. No es difícil sospechar que forjara amistad con él y se inclinara a

su obra si se retoma el habitus de Espinosa y a la huella modernista del poeta antioqueño. Los poemas del escritor cartagenero, pues, confinarían con la posición de Greiff; sin embargo, en los últimos años de la década del cincuenta esta posición se tornaría conservadora. Espinosa lo deja claro al comentar sobre su afiliación:

Mi intención estribaba en ser poeta lírico, y la influencia tanto del modernismo como del bardo antioqueño –con quien había vuelto a tomar contacto- hacían de mi poesía algo leve, acaso santamente anacrónico (Espinosa, 2003: 117).

Y era anacrónico porque ingresaban en el campo literario bogotano nuevos agentes dispuestos a romper con las posiciones dominantes. Uno de ellos sería Jorge Gaitán Durán que lideraba la revista llamada “Mito”. Revista que no sólo lucharía desde la perspectiva lírica, sino también desde el género de la novela.

¿Qué pasó con la novela en ese periodo? La mayoría de historiadores de la literatura colombiana compaginan a la hora de clasificar temáticamente y periódicamente la novela de esos años (Trujillo, 2007: 103). Se le ha llamado narrativa de la Violencia por señalar la producción literaria del periodo de la Violencia comprendido entre 1946 y 1958. Cristo Figueroa (2004) señala la relación entre Gramática y Violencia propia de la historia del país y de su literatura, aclarando la diferencia entre una narrativa *en* la Violencia, una narrativa *de* la Violencia y las violencias múltiples en gramáticas alternativas²². La

²² Figueroa (2004) utiliza dos concepciones de Violencia: “es necesario distinguir *violencia* con minúscula para señalar el estado de guerra, hechos violentos y conflicto permanente en que Colombia se encuentra sumida; y *Violencia* con mayúscula para señalar el lapso tristemente célebre de nuestra historia entre 1946 y 1958” (95). Cuando habla de narrativa *en* la Violencia se refiere a la producción literaria de ese periodo que caracteriza a una literatura de corte sociológico vinculada a un partido político que deja de lado la autonomía

narrativa en ese período revela una baja autonomía en el campo literario porque la mayoría de los escritores son autores liberales comprometidos con una causa política (97) y sus producciones están relacionadas especialmente con la crisis social de la época. Esta crisis habla de una guerra civil desencadenada por los dos partidos políticos tradicionales: el conservador y el liberal, ambos dibujos de una cultura colombiana marcadamente ideologizada que se encuentra desajustada por el desarrollo capitalista (96). Y de unas clases sociales que persisten en la idea de una industrialización dentro de un modelo hacendario utilizando la violencia como cohesión de sus partidarios, evidenciando así una estructura señorial con estampa violenta de trasfondo. Las novelas, con una actitud de compromiso político, hablarán entonces del “terror implantado en los campos, el despojamiento de tierras, las increíbles torturas contra las víctimas y el éxodo hacia las ciudades” (97) y a partir de 1954 se centrarán en la temática de la tierra.

Para muchos críticos las características generales de las novelas de ese período son la temática de la violencia, el carácter testimonial o de corte sociológico y la baja calidad estética. Y las figuras principales José Osorio Lizarazu, Daniel Caicedo y Eduardo Caballero Calderón (Trujillo, 2007: 100-103).

artística; y acerca de la narrativa *de la Violencia*, como la literatura que potencia el fenómeno histórico y elabora una gramática creativa (97-98). El estudio se centrará en estos dos modelos, no se tocan las distintas narrativas que posteriormente tienen de núcleo a la violencia, aspecto del trabajo de Figueroa. Tampoco se transcribe la definición que da el autor de Gramática (95) porque la relaciona con la literatura posterior, pero sí se tiene en cuenta la idea de que existió una tendencia retórica en el país a mano de la iglesia y de la ideología conservadora –desde el centro hegemónico andino– que dictaba los parámetros de lo nacional y literario. Esta idea de la gramática complementa la noción de sociedad señorial que se ha venido tratando.

La revista “Mito” se enfrentaría desde la perspectiva de la novela con esta postura politizada y de perfil sociológico, así mismo con las posiciones de los piedracielistas y “Los nuevos” en la perspectiva de la poesía. ¿Qué hizo esta revista? “Mito” surgiría en 1955 y dejaría de aparecer en 1962 llegando a cuarenta y dos números que cambiarían radicalmente el contexto de las letras colombianas, pues la revista fue una toma de posición que señaló derroteros. Cobo Borda (2003) afirma: “En un país que la ignoraba, Mito, en los años finales de la década del cincuenta, fue la vanguardia, no por ser un “ismo” sino por intentar estar al día. Fue también, y en cierto modo, el punto de partida hacia otra cultura, no servil ni elocuente” (265).

Los integrantes de “Mito” estaban en contra del conformismo de la sociedad colombiana y su provincialismo. Tenían el deseo de sacar al país del atraso social e intelectual, inyectando crítica y cosmopolitismo ya que se abrieron a las nuevas tendencias del pensamiento internacional²³. Tal dirección liderada por Gaitán Durán, se dirigía a la Iglesia que todavía “ejercitaba su férula a nivel educativo y social” (246) y también hacia la burguesía industrial y bancaria en ascenso que apostaba a un capitalismo moderno cuando no era más que un retroprogresismo. En fin, contra la sociedad señorial. Arremetían frente a distintos campos –filosófico, científico, jurídico- contra un exceso de racionalismo y científicismo, ahondando sus integrantes, entre esos Álvaro Mutis y Eduardo Cote Lemus,

²³ En la revista se publican autores como Octavio Paz, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Juan Goytisolo, Jorge Luís Borges y textos de escritores franceses, alemanes e ingleses como Bataille, Sartre, Brecht, Hegel, Ezra Pound, etc. De Colombia, sin que sean integrantes del grupo, García Márquez Cepeda Samudio, Rojas Herazo, Marta Traba, Gutiérrez Girardot, Danilo Cruz Vélez (Ortega, 2005: párr.15)

en los fracasos de los sistemas, el absurdo, la angustia y la incertidumbre radical ante lo objetivo (Ortega, 2005: párr. 6).

En lo tocante al campo literario bogotano, que es lo que interesa en este trabajo:

El grupo Mito buscaba fundamentalmente superar el campo de la estética romántica en desuso y, sobre todo, la modernista y parnasiana, heredadas de las generaciones y los grupos anteriores: Centenario, Los nuevos, Piedra y Cielo y, en menor proporción, Cantico o Los cuadernícolas. (Ortega, 2005: párr. 3)

Dicho grupo proponía una renovación del lenguaje sin fundamentarse en experimentos con la retórica –su lenguaje era sencillo, prosaico- sino en el desvelamiento de la concreción histórica del ser humano: “el gran aporte de Mito en la renovación del campo literario colombiano, está en la búsqueda y la consecución de un lenguaje que exprese en profundidad los estados históricos del hombre colombiano” (Ortega, 2005: párr. 19). Y presentaban nuevos aires temáticos: “el erotismo en abrazo con la muerte -Eros y Thánatos- en Gaitán Durán; la desesperanza y precariedad del hombre, en Álvaro Mutis; la cotidianidad, en Rogelio Echavarría y Eduardo Cote Lamus, para solo citar cuatro casos” (párr. 7).

Y en estas proposiciones se vislumbra también la crítica ante la narrativa de la cual eran contemporáneos, pues sus integrantes vivían asimismo en esa grave situación de la violencia bipartidista. En sus textos había un rechazo a posturas simplistas, idealizadas y

politizadas, aunque éstas se opusieran igualmente a la sociedad señorial²⁴; se notaba en esos escritos un realce de la belleza con sentido crítico, un proyecto ético con un sostén estético. De ahí que hayan salido en la revista novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* (1957) de García Márquez y el primer capítulo de *La casa grande* (1962) de Cepeda Samudio, producciones que, según Figueroa, son narrativa *de la Violencia*, es decir una narrativa creativa que potencia el fenómeno histórico en franca diferencia con las otras narraciones. “Mito” engendra esta nueva posición dentro de la perspectiva de la novela, e impulsa tomas de posición reformistas.

Tanto por el lado de la poesía y de la novela –al igual que en otros campos– “Mito” renueva el panorama y dibuja nuevos rumbos. Bajo su mando o gracias a la apertura que efectuó surgirían tomas de posición de escritores como Manuel Zapata Olivella, Pedro Gómez Valderrama, Manuel Mejía Vallejo, Héctor Rojas Herazo, los mencionados García Márquez y Cepeda Samudio, entre otros, que van dando pie a una modernidad literaria en el país aunque se proyecten en distintos campos.

Este es, pues, un modelo de la estructura del campo literario bogotano de mediados del siglo XX. Germán Espinosa conocería este juego de luchas y oposiciones porque sin duda estaba inserto en esa *illusio*. Su deseo era alcanzar la legitimidad como escritor. Aunque no había engendrado ninguna apuesta –salvo su tímido poemario que era más que todo un

²⁴ Un buen ejemplo de este modelo narrativo, pueden ser las novelas de Osorio Lizarazo (Gutiérrez, 1984: 516). El grupo Mito simpatizaba con ese intento vanguardista de Los Nuevos y con su oposición a la sociedad señorial, lo prueban textos publicados en la revista de León de Greiff, Luís Tejada y Luís Vidales (Ortega, 2005: párr. 14), pero se desprendían de sus huellas modernistas como de sus planteamientos, lo que ya explicamos.

ejercicio de niño (Espinosa, 1995: 9)- se vinculaba a una posición en el género de la poesía que recogía trazos modernistas con una factura rebotante de arcaísmos y cultismos además de un rechazo a la sociedad señorial, que se denominan “Los nuevos”, y que tenía de vocero a su maestro León de Greiff. Los poemas que Espinosa compondría y que verían más tarde la impresión se ceñían a tal postura que por aquel entonces ya era conservadora gracias a la llegada de “Mito”. Pero sería en la narrativa donde Espinosa se aventuraría y forjaría tomas de posición²⁵, desligándose por completo de la temática de la violencia.

3.3 La apuesta por el género de la narrativa

Sin embargo, no sería a finales de la década del cincuenta²⁶ sino empezando la década del sesenta donde Espinosa se centra en la narrativa y el ensayo, sin dejar de escribir poesía. En 1961, a la par de publicar su estudio *Lo mejor de Luís Carlos López* y fundar *Ediciones Triángulo*, que quiebra por problemas económicos (Forero, 2006: 86), publica los cuentos *La orgía* y *La noche de la trapa* en el *Semanario Sucesos*, dirigido por el poeta Rogelio Echavarría. Estos cuentos se separan de la narrativa *en y de* la Violencia, siguiendo el

²⁵ Es en la narrativa donde Espinosa se concentraría y sería posteriormente reconocido como lo atestiguan los homenajes y premios que recibiría, entre esos, la entrega en 1987 por parte de la Universidad Javeriana de una Placa de Plata en reconocimiento de sus méritos como novelista; la declaración de *La tejedora de coronas* como obra representativa de la humanidad en el año de 1992 a manos de la Unesco; o el ocupar el segundo lugar como novelista en Colombia, gracias a una votación del público en el marco de la XIII Feria Internacional del libro (Forero, 2006: 455 -498).

²⁶ Vale la pena anotar ciertos acontecimientos de esos años. En 1958 el escritor cartagenero se dedica a viajar por distintas zonas como Antioquia, Boyacá, Tolima, con la intención de conocer las costumbres del país. Y un año más tarde se vincula a la United Press Internacional como redactor político, permaneciendo cinco años en la empresa (Figuerola et al., 1992: 147). Realiza lecturas de Sartre, Dostoievsky, Faulkner, Joyce, Horacio Quiroga, pero sobre todo lee con fervor novelas policiales (Espinosa, 2003: 140). También se interesa por la política: “Su interés por la política es tal que en 1959 inicia su larga aunque no muy activa militancia en el Movimiento de Renovación Liberal, MRL, que reúne en su seno las fuerzas más progresivas del país. Esta vinculación no es especialmente estrecha ni perdurable” (Forero, 2006: 85).

lineamiento de Figueroa, porque se proyectan en el universo fantástico, particularmente la ciencia ficción, el cual era nulo por aquel entonces en el campo literario bogotano²⁷, aunque sí se encontraba explayado en panoramas internacionales:

Corría el año de 1961 cuando me resolví a escribir narrativa. Gracias a un número monográfico de la revista Mito, se había despertado en mí el interés por la obra de Jorge Luís Borges. Por puro accidente, además, había comprado en librerías bogotanas un par de libros de autores muy pocos conocidos por entonces, el argentino Julio Cortázar y el mexicano Juan José Arreola (Bestiario y Estravagario). Aquellas lecturas transformaron por completo mi visión de la narrativa. En Colombia, como ya lo insinué, nos hallábamos entregados a un realismo sin perfiles, sujeto al tema reiterativo de la Violencia (...) En Borges, en Cortázar, en Arreola, hallé en cambio una fantasía muy fértil, un alejamiento del lugar común y, sobre todo, un apartarse de la temática política, indigenista o sociologista que saturaba la obra de autores tan soporíficos como Jorge Icaza, en Ecuador, o Alcides Arguedas, en Bolivia. Pensé que la literatura colombiana merecía ser redimida de aquellos atolladeros abruptos, para que volara por los libres espacios de la imaginación (Espinosa, 2003: 173).

La cita ilustra puntos valiosos. En primer lugar, la importancia de la revista “Mito”. Ésta, como dijimos, abrió posibilidades en el panorama literario para los escritores: una apertura a un mundo cosmopolita e intelectualista, diferente del regionalismo y conservadurismo de la literatura nacional. En segundo lugar, las lecturas realizadas de Borges, Cortázar y Arreola inclinadas al universo fantástico. Con ellas Espinosa actualizaría su habitus

²⁷ Esta idea la sostiene Campo Ricardo Burgos (2000). Destaca que el libro *La noche de la trapa* corresponde a una nueva fase en la literatura colombiana al ahondar en la ciencia ficción desde una perspectiva ontológica (735).

configurado en lo mítico de arraigo esotérico y al mundo de las ideas²⁸. En tercer lugar, la confirmación de la situación del campo literario y de la necesidad de Espinosa de diferenciarse, volcándose para ello al género fantástico.

Es en 1965, siendo alentado por el crítico James W. Robb, que publica finalmente el libro de cuentos *La noche de la trapa* con el cual se enfrenta a la posición con temática de la violencia, claramente dominante. El libro fue acogido por la prensa, la radio y la televisión y fue seleccionado como uno de los finalistas del mejor libro nacional del quinquenio, por ello Espinosa lograría cierto reconocimiento, sin embargo éste no le duraría mucho. (Espinosa, 2003:193)

3.4 El erotismo en el campo literario bogotano

Después de repasar los inicios de Germán Espinosa como escritor y plantear un panorama del campo literario bogotano de mitad de siglo es oportuno referir la dimensión erótica que se proyecta en diversas tomas de posición dentro del campo. Dicha dimensión está presente en las producciones de Espinosa. Ya se había anotado que Gaitán Durán introduce en su complejidad la temática erótica, tanto en sus poesías como en sus discusiones sobre lecturas de Sade y Bataille – autor este último de *El erotismo* (1957), libro popular entre los escritores de la época. Esta apertura erótica que realiza representa un cambio dentro del

²⁸ No hay que olvidar la erudición que expresan los textos de Borges, referida a filosofías y culturas occidentales y orientales. Y sobre todo la inclinación del escritor argentino por la tradición esotérica como lo señala Borovich (1999).

campo literario ya que anteriormente la mayoría de las producciones se ceñían a un sistema de decoro. Jaramillo Zuluaga (1994) lo afirma en *El deseo y el decoro*.

En este ensayo se estudia la historia del deseo en la novela colombiana, desde novelas del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX que se inscribían en una retórica del decoro hasta otras propias de la época de la Violencia y finales de siglo. El crítico revela el profundo cambio, con sus discontinuidades²⁹, que contrajo la novela colombiana a partir de la época de la Violencia ya que dejó al lado esas censuras adyacentes a la retórica del decoro. Esta retórica se puede entender como “el conjunto de lugares narrativos que limitan o permiten la representación del cuerpo erótico en las novelas que se escriben en Colombia desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX” (12) y las “censuras” se pueden percibir en el uso de puntos suspensivos, eufemismos, cortes abruptos en la narración o en el reemplazo del cuerpo por la naturaleza y la mitología. Con la novela del período de la Violencia, que se incrustaba en un realismo para dar cuenta de la verdad y así persuadir al lector, el cuerpo se anuncia libre de esa retórica y cargado en ocasiones de dolor y muerte; con Gaitán Durán –y con ciertas novelas *de* la violencia- el cuerpo y el deseo se expresa igualmente, pero desde una nueva circunstancia: ya problematizando esa pretensión de verdad.

Tanto en sus ensayos como en sus poemas y sus notas de viaje, aquello que obsesiona a Gaitán Durán es esa experiencia irreductible, la imposibilidad de confundir el

²⁹ El autor estudia principalmente esas discontinuidades. Son las novelas *De sobremesa* de José Asunción Silva, *Cuatro años a bordo de mi mismo* de Eduardo Zalamea Borda y *Babel* de Jaime Ardila.

cuerpo y las palabras en una sola materia, en un solo instante
(Zuluaga, 1994:138).

Gaitán Durán, que es de todos los agentes el que más potencializa esta mirada, advierte entonces la aporía de poder representar el cuerpo que se desea; la imposibilidad del lenguaje de llegar a expresar lo que significan determinadas sensaciones o actos. Es llegar a plantearse el hecho de que las palabras son una cosa y los objetos o las cosas, otra.

Pero esta mirada al erotismo no se queda ahí. Gaitán Durán reflexiona sobre éste y lo eleva hacia una postura ética. Su indagación es cercana al estudio de Bataille³⁰; se puede situar en relación a la célebre frase de éste cuando define al erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte”(Bataille,2005: 15) en el sentido de que lo erótico se refiera a una ruptura con la realidad cotidiana –lo discontinuo para Bataille- en ese desprendimiento del yo, en esa fusión con el otro que se dispone en lo orgásmico, para así rozar lo más íntimo del ser o lo “cósmico”-la continuidad- cuyo grado absoluto es la muerte, sin que se llegue a desvincular del todo ese yo constituido. Gaitán Durán (1975) construye una definición del erotismo al estudiar a Sade:

Cuando el deseo incendia a los amantes hasta que el orgasmo
los funde en un solo ser, esta experiencia completa enriquece
la imaginación para que el deseo se inflame de nuevo y los

³⁰ En *El erotismo* Georges Bataille aleja el erotismo de la finalidad del acto sexual animal -aunque comprende la actividad sexual- ya que tiene una búsqueda psicológica autónoma del propósito de reproducción. Maneja dos conceptos claves: la discontinuidad, que se asocia a la realidad del trabajo o al tiempo profano, y la continuidad, que se relaciona con ese salirse fuera de sí y atrapar una totalidad o con la instancia sagrada. Para éste el erotismo conllevará un escape, no completo, de lo discontinuo para rozar la continuidad. También habla del erotismo de los corazones, que no es sino el amor hacia el otro con tinte dependiente; el erotismo de los cuerpos, que es cuando el otro se convierte en objeto carnal; y el erotismo sagrado que refiere a lo místico (20-27).

junte en una más alta tensión erótica, hasta que los cuerpos canten al unísono con la palpitación del Cosmos. El erotismo es el esplendor supremo de la realidad: es el modo como la realidad imagina y como la imaginación se realiza. Es la prueba radical de que estamos en el mundo. Hablo por mí, pero también por los otros: el amor abre la puerta de lo universal. (405)

También el erotismo cobija una orientación ética en la medida que se convierte en la base de una revolución. Cuando los partidos políticos pierden interés y la iglesia continúa infundiendo su moralismo recalcitrante, se reivindica una rebelión íntima, la comunión con el otro, que conlleva la liberación de la represión cultural y una apuesta por la trascendencia individual. Sin embargo, esta vía no está desprovista de desesperanza, se da de manera fugaz sin que se desligue de la destrucción o el absurdo, no se puede olvidar el talante histórico y existencialista que ofrece la revista "Mito". El goce y el salirse fuera de sí y de la realidad mundana contiene el sabor thanático; la existencia resulta siempre paradójica.

La relación eros-thánatos y la aporía de las palabras de representar el cuerpo que desean van a ser preocupaciones de otros agentes en el campo literario, pero en el futuro van también a ser desplazadas o trastocadas. Lo importante por ahora es señalar que el erotismo se exploya en el panorama literario con gran libertad acabándose ese sistema del decoro. El grupo nadaísta, comandado principalmente por Gonzalo Arango, lo expondrá como consigna en su afán de escandalizar sin desprenderse de un aire místico (Cobo, 2003: 358); otros escritores también lo tendrán como rúbrica o parte fundamental de sus obras. Germán Espinosa en *La orgía*, uno de los cuentos de su libro *La noche de la trapa*, expone el carácter liberador de las relaciones sexuales colectivas empleando casi las palabras de un

Bataille: “Orgía es fusión, pérdida de la individualidad, liberación psicofísica” (Espinosa, 2004: 40) y en sus producciones posteriores lo asumirá con mayor propiedad sin que esa dimensión sagrada y thanática de un Bataille o Gaitán Durán se pierda, al contrario.

3.5 *Los cortejos del diablo*, el realismo mágico y el boom latinoamericano

Cuando Germán Espinosa regresa a Cartagena³¹ empieza a gestionar la que será su primera novela: *Los cortejos del diablo* (1970). La idea de novelar la ciudad cuando era la sede del tribunal del Santo Oficio nació por la lectura de una biografía sobre Pedro Claver escrita por el venezolano Mariano Picón Salas, pero también de una entrevista realizada por Espinosa a Jorge Zalamea donde éste le dice que nadie había novelado el pasado colombiano (Espinosa, 2003: 207). Ese intento de diferenciación motiva la escritura de la novela.

En ese lapso de tiempo iba a pasar un gran acontecimiento dentro del campo literario. Ya se mencionó a Gabriel García Márquez y el cambio que implicó *El coronel no tiene quien*

³¹ En 1965, antes del retorno a Cartagena, se casa con la pintora Josefina Torres. La impresión que cuenta el escritor que tuvo de ella al verla por primera vez expresa esa concepción esotérica que había venido alimentando en los años mozos y que continuó fortaleciendo en los años venideros ya que las escribió en sus memorias: “No he querido poner en duda, desde entonces, que Josefina y yo nos conocimos y amamos en una vida anterior: nuestro encuentro, aquella noche, obró un reconocimiento, una, aunque entrecortada, intensa remembranza de días remotos” (Espinosa, 2003: 195). Además Josefina, según cuenta Espinosa, tenía la virtud de realizar predicciones por medio de los sueños (290). Después del matrimonio con esta mujer, que será la viva imagen del personaje de *Aitana*, Espinosa regresa a Cartagena y se establece por un tiempo. Es el año de 1966. Gracias a su padre trabaja por una larga temporada como copista con un sueldo cómodo. Antes de eso, sin embargo, había nacido en Bogotá su primer hijo, Adrián; había publicado la obra teatral *El Basileus*, montada en el Museo Nacional bajo la dirección de Carlos Miguel Suárez; escrito la novela *La lluvia en el rastrojo*, inicialmente obra teatral, y algunos artículos y entrevistas para la revista *Letras Nacionales* fundada por el escritor Manuel Zapata Olivella y dirigida por Eduardo Pachón Villa. Dos años atrás había renunciado de la United Press Internacional (Forero, 2006: 87).

le escriba, pero no se ha hablado de la importante apuesta que es *Cien años de soledad* (1967). Para hacerlo es necesario contextualizar y situar lo que significó el llamado grupo de Barranquilla al que pertenecía García Márquez, cuyos principales integrantes eran Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas y Álvaro Cepeda Samudio. Este grupo se afilió a una línea marcada por la revista “Voces” que comandaba el catalán Ramón Vinyes entre 1917 y 1920, la cual se caracterizaba por la apertura a producciones extranjeras y al empleo del humor en contraste con la sobriedad y provincialismo de la tradición andina (Williams, 1991: 137). Los integrantes del grupo de Barranquilla a finales del cuarenta y principios del cincuenta se familiarizaron con la novela vanguardista –lecturas de Virginia Wolf, Faulkner, Joyce, Huxley, Hemingway- cuando el campo literario bogotano, que dictaminaba lo que era la literatura nacional, estaba lejos de esos parámetros (Rama, 1991: 42), y a su vez proyectaron rasgos de oralidad y humor particulares de su región. Así con este grupo se potencializa una directriz que desentonaba con la sociedad señorial erigida por el centro andino debido a su apertura al exterior y su acento caribeño. Es el conflicto entre zonas culturales que habíamos mencionado en la introducción y la dominación de un campo literario capitalino con el caribeño. Entonces, si a mediados del siglo XX dominaba una literatura de corte realista o una posición apegada a anacrónicos modelos europeos, el grupo de Barranquilla prueba otras formas asociadas a las vanguardias que le permitan expresar la cultura en que están insertados:

El problema que se le plantea al equipo de jóvenes barranquilleros es el de buscar una lengua capaz de traducir la novedad literaria extranjera y, al mismo tiempo, de expresar la relación directa y coloquial en la cual quieren ubicar la invención narrativa (Rama, 1991: 47).

Este grupo, que tendría como toma de posición la revista deportivo-literaria *Crónica*, poseería valores que luego irradiaría la revista “Mito”³². No sólo de los integrantes saldrían las apuestas que claramente renovarían la narrativa del período como son *La casa grande* y *El coronel no tiene quien le escriba* –las cuales revelan las raíces de la violencia sin ser referencias unidimensionales a actos violentos-, además se proyectaría la cultura caribe en el campo literario bogotano, tanto en forma como en contenido, desafiando así la gramática dominante del centro hegemónico andino y problematizando la construcción de nación desde esa zona. Realmente esto último lo llevaría a cabo García Márquez en 1967 con *Cien años de soledad*³³.

En esta novela la cultura oral se vislumbraría con toda su riqueza. Las tradiciones populares, la música caribeña y el sustrato mítico de los pueblos costeros se expresarían con una técnica –ayudada a construir por esas lecturas vanguardistas realizadas- que no se había percibido en la novelística colombiana. Con su tono de fantasía, su uso de hipérbolos, la novela afirmaría lo *maravilloso* que ya otros escritores habían cultivado –como Miguel

³² Aunque la revista “Mito” impuso nuevos rumbos en la literatura colombiana, no fue la única publicación que tuvo un aire cosmopolita y desafiante. Las mencionadas “Voces” y “Crónica” de Barranquilla son buenos ejemplos de revistas de este estilo. También se proyectaron en este sentido personajes como Baldomero Sanín Cano e instituciones como la Escuela Normal Superior (Gutiérrez, 1984: 536) y escritores de Cartagena como Clemente Zabala y Gustavo Ibarra Merlano, que fueron fundamentales para García Márquez (García J, 1995: 13). Pero sin duda “Mito” fue un foco de gran alcance, tuvo mayor apertura internacional y envergadura crítica, además de esbozar nuevas temáticas.

³³ Esta es la tesis de Ángel Rama (1991). El proyecto de construir una literatura nacional que parta del área cultural caribeña llega a su plenitud con *Cien años de soledad*, sin embargo en sus anteriores obras, o “momentos”, ya esto se iba perfilando. Hay que decir que los rasgos de una escritura caribeña, distintos sin duda alguna a la ciudad letrada que representa la zona andina, volcada históricamente a la retórica de la corte española o al pensamiento eurocéntrico, los plasmaron otros escritores años anteriores aunque sin la dimensión de la famosa obra, tales como José Félix Fuenmayor, Jorge Artel, Luís Carlos López, Cepeda Samudio y Rojas Herazo. Los rasgos de una literatura caribeña están descritos páginas atrás, en la alusión al texto de Edoardo Glissant, *Caribbean discourse*.

Ángel Asturias, Julio Cortázar- pero de una manera distinta, en especie de afirmación categórica, es decir, con una naturalidad salpicada de humor que no pone en duda los eventos contados (Rama, 1991: 125).

Con esa novela García Márquez, que gozaba de cierta legitimidad en el campo literario bogotano, es conocido en todo el mundo. No es de extrañar que esto genere un cambio fundamental dentro del campo literario. Las editoriales que empezaron a emerger por la década del sesenta, ya con proyección nacional y criterio profesional, como Tercer Mundo editores, Plaza y Janés, se interesaron por una narrativa centrada en el realismo mágico (Williams, 1991: 246). Muchos se aventuraron a escribir a raíz del éxito y muchos escritores se vieron excluidos del mundo editorial por no colindar con esta postura. Claro que este fenómeno no sólo pasó en el país ni fue causa únicamente de Gabriel García Márquez. El evento mercantil aconteció a nivel latinoamericano, sobre todo entre 1965 y 1972, ya que una suma de escritores como Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Carlos Onetti, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Augusto Roa y Jorge Luís Borges, fueron publicados a nivel masivo por editoriales que sirvieron de mediadoras y promotoras, formándose un *star system* y un público lector en Latinoamérica (Subercaseaux, 2001: 280). Es el conocido Boom latinoamericano. Este fenómeno incidió aún más en la invisibilización de nuevos agentes; hubo una centralización editorial que a su vez motivó un encaprichamiento de la crítica. Pero también fue un faro para muchos.

¿Qué comprende este boom?

la nueva narrativa se va a manifestar como una rebelión contra el logocentrismo como razón cognoscente, el realismo burgués y la novela burguesa, contra los estereotipos y el regionalismo de las novelas de la tierra y las del criollismo, y contra el lenguaje del colonizador con que se ha construido la Historia y la realidad latinoamericana. Esta rebelión, al menos en la novela, gira en torno a dos aspectos fundamentales: la recurrencia a la dimensión universal del mito y la renovación del lenguaje literario. De hecho, se ha leído a la nueva narrativa como la búsqueda de volver a nombrar a América Latina a partir de un nuevo lenguaje que exprese la otra realidad de lo no dicho, lo silenciado y borrado por el lenguaje impuesto de un orden jerárquico y opresor, por un discurso burgués y por una Historia oficial (Pons, 1996: 100)

Con *Cien años de soledad* y otras obras latinoamericanas se presenta la expresión máxima de la modernidad en la literatura de estas zonas, donde proseguirían nuevos escritores³⁴. También por el boom se propagaría el impulso de pensar la nación y el continente, pues aunque estos escritores se bufaron de aquella narrativa fundacional propia de los romances del siglo XIX que a través del amor, con un espíritu progresista y excluyente, intentaron

³⁴ Esto lo afirma César Valencia Solanilla (1988) aunque lo señala exclusivamente en el ámbito literario colombiano con *Cien años de soledad*, sin olvidar a otros escritores que anteriormente dieron cuenta de ella, mas no con la profundidad de la célebre novela. Pero de todas maneras es evidente que el boom en Latinoamérica orientó, o por lo menos motivó, a emplear nuevas formas de narrar ligadas a la modernidad, también, por supuesto, a narrar en cuanto tal. Germán Espinosa mismo al referirse al boom lo expresa: “A los narradores jóvenes parecía abrírsenos un universo de limitadas promesas” (Espinosa, 2003: 210). Es apropiada la mención de Valencia por su definición de la modernidad en la literatura, que tomaremos en este trabajo. Valencia la ve como “expresión creadora del texto literario que enfatiza en los aspectos formales de la escritura (estructura, técnicas narrativas, experimentación lingüística); como elaboración programática de una particular visión del hombre y del mundo en la complejidad de la sociedad contemporánea; como noción de lo nuevo, lo actual, lo reciente, que por su naturaleza se opone a lo viejo, lo caduco, lo tradicional; y como sinónimo de la vanguardia, el avance y la proyección estética renovadora hacia el futuro” (Valencia, 1988: 466).

construir nación, vuelven a pensar la identidad de un pueblo en el impulso de revisar la historia (Sommer, 2004: 44).

En ellos hay una oposición ante esa afirmación de la burguesía y el pensamiento liberal propia de la novela histórica del XIX, con todo lo que esto conlleva: el culto a la razón y al proyecto de emancipación y la apoteosis a lo bello, verdadero y al progreso. Hay una oposición a una construcción de nación asociada a los intereses del Estado –porque los escritores del XIX, la mayoría ligados al poder político, deseaban rellenar los vacíos de una historia para legitimar el nacimiento de una nación y conducir a su desarrollo. Y los cambios que produce esta oposición van a inmiscuir, como se dice en la cita anterior, la preferencia por las dimensiones míticas –que se asocia a una estructura espacial y temporal distinta-, y la experimentación en el lenguaje –abandonando el realismo particular de escritores de la centuria pasada. Por parte de ellos se encuentra así un cuestionamiento a la historiografía y a la pretensión de verdad – se va gestionando una diferencia con respecto al género de la novela histórica del siglo XIX- como una desvinculación evidente del campo de poder, no obstante, sean algunos de estos escritores afiliados a la doctrina socialista y fieles creyentes, gracias a la revolución cubana y a su ideología, en la idea de que el pueblo latinoamericano entraba en una etapa resolutive³⁵. Pero también va prevalecer el propósito de pensar el continente, precisamente porque creían en esta etapa resolutive.

³⁵ Uno de los factores políticos y culturales que incidió en el boom fue la revolución cubana. En parte debido a ella se desarrolló una conciencia del Tercer Mundo y la creencia en un hombre nuevo latinoamericano. Aunque también hay que mencionar los distintos movimientos que surgían de otros campos –intelectual, por ejemplo- cuyos lemas eran la revolución sexual, la legitimación de lo periférico, la desmitificación de la razón. E igualmente vale la pena señalar el espacio social en que se enmarcaban estos escritores, que denotaba un desarrollo urbano, un aumento demográfico y un progreso en la educación, sobre todo la universitaria lo que permitió la divulgación de estas obras (Subercaseaux, 2001: 282).

Los cortejos del diablo, aunque no se asocia al realismo mágico, absorbe las conquistas logradas en forma lúcida por Gabriel García Márquez y los autores del boom latinoamericano: revisa la historia del nuevo mundo teniendo entre miras la identidad latinoamericana. Espinosa se inscribiría por primera vez en el género de novela histórica³⁶ recogiendo las características aportadas por los escritores del boom, y en el futuro sería éste su género predilecto y por el cual sería reconocido.

Esta novela, entonces, cuestiona la historiografía de fondo eurocéntrico formulando una visión del pasado acorde con una supuesta mirada latinoamericana, es decir, no lineal ni

³⁶ María Pons (1996), retoma el término de género para estudiar principalmente la nueva novela histórica propia de Latinoamérica. Lo toma como una abstracción teórica y dirá que el género de la novela histórica es un “producto de un proceso deductivo que resulta en un conjunto de rasgos comunes básicos que hacen al género histórico distinto de otros géneros. Pero es una abstracción teórica que no es permanente sino que está sujeta (y requiere) continuos reajustes según la dinámica de cambio en el género, y no tanto a partir de la multiplicación de clasificaciones según sus variaciones y variedades” (72). Pons, no cae entonces en determinismos, toma en cuenta que el género es una construcción a posteriori basada en un corpus de novelas, que es una institución sociocultural que evidencia el paso del tiempo, por ello hay una historia del género con sus posibles cambios y discontinuidades, relacionada, a su vez, con movimientos socioculturales. Para ella, entonces, el género de novela histórica contiene una serie de rasgos comunes básicos y sufre cambios, como género, en su trayectoria histórica. Algunos de esos rasgos son: el carácter del pasado histórico que ficcionaliza tiene una particular trascendencia en referencia al desarrollo posterior de los acontecimientos de un grupo social; lo individual y privado se supeditan a lo colectivo y público; la relación tiempo-espacio no es abstracta, sino histórica y geográficamente concreta y “real” –aunque la estructura tenga forma mítica; depende de un referente histórico y documentado, por ello hay un diálogo con la historiografía, sea de cuestionamiento o de reafirmación; el pasado es un pasado inconcluso que se conecta con un presente también inconcluso (56-73). Cabe anotar que la novela histórica de finales de siglo XX –que debe bastante a las novelas históricas de Carpentier y a la narrativa del boom latinoamericano con su sustrato mítico y experimentación narrativa- va a representar una sustancial diferencia con la novela histórica del siglo XIX, resultando así un cambio en el género. Este cambio se debe en parte a grandes acontecimientos sociohistóricos: la crisis política y económica latinoamericana de los ochenta y noventa; la caída de los metarrelatos –que incluye la decepción ante las propuestas políticas-; la transnacionalización de la economía, política, cultura; en fin, los acontecimientos que cobijan el marco de la postmodernidad (20-23). *Los cortejos del diablo* es una novela histórica que se suscribe a los planteamientos del boom, pero no puede ser agrupada en una dimensión postmoderna. Sobre la condición de *Los cortejos del diablo* como novela histórica, ver el trabajo de Gustavo Forero.

progresista y más plegada a lo mítico y al carácter mestizo³⁷. Este cuestionamiento se perfila hacia una historiografía que asocia a Cartagena como urbe esencialmente española³⁸ ya que Espinosa sitúa a la Cartagena del siglo XVII como un espacio caribe, atiborrado de presencia africana, europea y americana donde sobrevuela lo mítico y lo exuberante. Es notable la puerta que le abre Gabriel García Márquez a Espinosa para que exprese un mundo caribeño.

Aunque se insiste en que eso no significa que el escritor cartagenero se asocie al realismo mágico de García Márquez, si bien la oralidad y el mito están presentes en la novela como la preocupación identitaria, lo que es en parte legado por el boom, la factura barroca allegada a la literatura hispánica del siglo XVII, el impulso de retratar un periodo histórico y la esencia mítica ligada a la tradición esotérica propia de un tiempo revelado por la brujería, resaltan la diferencia de *Los cortejos del diablo* con el realismo mágico. Simplemente Gabriel García Márquez abre el camino de problematizar ese discurso nacional construido por el centro hegemónico andino, lo que hace en el pronunciamiento de la cultura Caribe.

³⁷ Esto lo han afirmado varios críticos, centrándose en *Los cortejos del diablo* pero también en *La tejedora de coronas*. Con respecto al cuestionamiento de la historiografía vinculando un tiempo mítico y la presencia englobante de una idea de lo nacional y latinoamericano, ver Julián Giraldo (2006: 17). Relacionando esta tesis con el panorama Latinoamericano ver Gustavo Forero (2006: 67). Anteriormente lo habían señalado otros críticos, entre esos Cristo Figueroa (1992: 32), Luz Mary Giraldo (1992: 99) y Blanca Inés Gómez (1992: 71) aunque enfocándose en *La tejedora de Coronas*.

³⁸ Esto se deduce del trabajo de Jorge García Usta (2003) donde se cuenta como dominaba en los estudios históricos la imagen de una Cartagena española, desconociendo su anclaje caribe, y lo importante que fue la narrativa de ciertos escritores para desmitificar tal imagen.

Además no hay que olvidar que Espinosa es un caribeño y que su novela actualiza ese mundo atestado de diversas culturas y formado de una historia atiborrada de hibridación, magia y algarabía:

En la Cartagena de mi niñez, la historia y la leyenda habían urdido, de común acuerdo, una legión de espectros y de gentes vivas que se movían por aquí y por allá, como si todos los moradores antiguos y nuevos de la ciudad se entremezclasen en una danza autóctona y asombrosa. En esa nimiedad está la génesis, la raíz recóndita de *Los cortejos del diablo* y de *La tejedora de coronas*, mis dos novelas con escenario en el pretérito cartagenero (Espinosa, 2002: 76).

Con estos aspectos mencionados, es posible esbozar una serie de posiciones que se relacionan con Espinosa. La posición dominante dentro del campo capitalino será la del realismo mágico a manos de García Márquez. Los escritores que deseaban capital económico y social a corto plazo se enfilaban a esta posición, ya sabemos lo que demandaba el medio editorial. Los que pretendían capital simbólico –la suma de los capitales resaltando la adquisición de reconocimiento o legitimidad como escritor– buscaban diferenciarse aunque sus producciones recogieran pautas de García Márquez y de la narrativa del boom; estas distintas apuestas, más tarde concretadas, serían numerosas y heterogéneas e igualmente marginadas por la ausencia total de reconocimiento –no contaron con el apoyo de las editoriales ni la mirada de la crítica. Otra posición es de corte

político, la cual está adherida en grado sumo al campo de poder siendo de estirpe socialista, recordemos la presencia fuerte de la revolución cubana y el pensamiento marxista³⁹.

3.6 El erotismo en *Los cortejos del diablo*

Después de establecer la posición de Espinosa en el campo, se examina el aspecto erótico de la novela.

Los cortejos del diablo tiene una evidente carga erótica que denuncia la sensualidad caribeña, a lo largo de las páginas se mencionan con aire sicalíptico cuerpos y actos carnales, como por ejemplo: “El obelisco del Fundador la penetró con fuerza y eficacia de taladro y la mujer acabó enroscándose desesperadamente a las piernas” (Espinosa, 2006: 103). Y los momentos en que lo sexual se enuncia, siempre en tonos paroxísticos, hay elementos fantásticos envueltos que responden a la práctica ocultista de la brujería:

Cuando los guerreros nativos hubieron regresado a su isla, la bruja condujo a Heredia a la alcoba donde meses antes tuvo lugar la epopeya bárbara, lo obligó a sorber un bebedizo amoroso, se desnudó lentamente ante sus ojos y lo hizo sucumbir entre sus carnes morenas y en un éxtasis de plena delicia que fue el último arranque fogoso de su vida. (104)

³⁹ A pesar de que no se inscriben en una crítica sociológica ni se basan en Bourdieu, varios trabajos permiten esbozar estas posiciones: Cano Gaviria (1988: 354-357) de Cano Gaviria (354-357); Luz Mary Giraldo (1994: 11); Isaías P. Gutiérrez (1982) Este autor desde muy temprano señaló la marginalización de los escritores posteriores a García Márquez, o generación del frente nacional como llama, debido a la poca movilidad editorial y a la exclusión por parte de la crítica que atendía únicamente al autor costeño y al Boom latinoamericano; además afirmó la heterogeneidad de propuestas y el vínculo marxista(37).

Este acto carnal y amoroso surge debido al bebedizo mágico, siendo la que lo prepara una bruja. Para Espinosa esta situación responde a una de las tantas formas en que se relaciona lo erótico y lo fantástico. En su ensayo *Cuatro formas de erotismo fantástico* (2002) hace una clasificación estableciendo cuatro maneras: la primera: el amor es más fuerte que la muerte; la segunda: la unión sexual entre un ser vivo y otro fantasmal o inexistente; la tercera: el amor con seres sobrenaturales que ni son, ni fueron, ni serán humanos; la última: los métodos mágicos o la intervención de potencias sobrenaturales en el surgimiento del amor (101-105). Ésta última corresponde de hecho a la escena mencionada.

Lo que importa con la cita del ensayo de Espinosa no es analizar qué tipo de erotismo fantástico tiene *Los cortejos del diablo* o cada una de sus obras, sino advertir que con este ensayo analiza su propia visión del amor y del erotismo: siempre paroxístico por su vínculo con la muerte, con ese salirse fuera de sí y rozar una instancia cósmica pero también por las prohibiciones que tiene que transgredir; y siempre el lazo con lo fantástico. Se puede apreciar esto en *Los cortejos del diablo*, y con otras obras más. En ésta, su primera novela, en el amor rebotante de fruición y fantasía entre la bruja Rosaura y Pedro Heredia, en las transgresiones frente al moralismo castrante de la religión católica, en la aclamación por la desnudez “para reintegrarse a su primitiva esencia salvaje” (Espinosa, 2006: 170) en franca alusión a Bataille y a su continuidad o dimensión sagrada, en el Gran Tiempo de la novela que infiere no una perspectiva cristiana ni científica, de corte lineal, sino a un tiempo circular que se descubre por la magia —el lebrillo de la bruja Rosaura— que corresponde a la nigromancia, de clara estirpe esotérica, y que, así como lo piensa Rosaura, parece verse en la novela como “el principio elemental de la dinámica humana, el más

activo motor de multitudes y, por tanto, el medio más directo de afirmar la libertad individual y gregaria: el *Non Serviam* buziráquico” (181).

Frente a lo anterior, es más apropiado definir esta visión amorosa o erótica que Espinosa llama fantástica, como esotérica. El término esotérico especifica con mayor propiedad el talante metafísico y permite relacionarlo con distintas prácticas ocultistas que Espinosa trabaja en sus novelas, además expresa su habitus. De todas formas el decir esotérico no significa negar los elementos fantásticos⁴⁰ que tienen sus obras. En segundo lugar, que no se debe creer que lo proyectado en sus obras corresponda al pensamiento de Espinosa, como decir que el escritor profesa la brujería. Es ficción, por supuesto, y el conocimiento esotérico le sirve como artificio narrativo. El escritor sí comprende un habitus estructurado en el mito de condición esotérica, pero éste lo podemos concebir como un sincretismo religioso, tal como hemos explicado páginas atrás.

Finalmente, *Los cortejos del diablo* recibe comentarios favorables de críticos extranjeros en el país pero ningún éxito representa a nivel nacional. Espinosa no goza de reconocimiento dentro del campo literario y tampoco cuenta con capital económico.

⁴⁰ Remo Ceserani (1999) presenta una visión contemporánea sobre lo fantástico. Ceserani postula lo fantástico como modo, en la medida en que en una obra se pueden vislumbrar procedimientos formales, artificios retóricos y narrativos, temáticas, aun cuando pertenezca la obra a otras modalidades o a algún género -una novela histórica, por ejemplo, puede tener elementos del modo fantástico-. Esto rompe concepciones cerradas de lo fantástico. Alguno de estos elementos son: la diversidad de procedimientos narrativos usados; la narración en primera persona; la implicación del lector: sorpresa, terror, humorismo; pasos de umbral y de frontera -más que todo relacionado a los sueños-; la teatralidad; el detalle. Algunas temáticas son: el mundo tenebroso e inferior; la vida de los muertos; el individuo, en tanto punto esencial de la modernidad; la locura; el doble; la aparición de lo ajeno, monstruoso; y la frustración del amor romántico, es decir su exageración, su exacerbación por lo erótico (99-128).

3.7 *El magnicidio y otras producciones*

Por ese período⁴¹ Germán Espinosa continúa como periodista realizando reportajes y asistiendo a eventos internacionales pero también trabajando en la campaña de la candidatura presidencial de Alfonso López Michelsen, publicando en 1973 *Anatomía de un traidor* (Figueroa, et al., 1992: 150). Este libro, que es una apología a López Michelsen, le granjeó querellas y el retiro de la amistad de León de Greiff (Espinosa, 2003: 266), por otro lado, aclara su posición política en el momento: el liberalismo de corte calvinista⁴², no el marxismo, a pesar de estar de moda en el círculo bohemio.

A la par que surge este libro sale a la luz su obra poética bajo el título *Reinvención del amor*, poemario que deja ver su inclinación modernista y simbolista y la importancia dada al amor y el erotismo (Figueroa, 2001: 10). En el panorama literario la obra no representa ningún suceso, la crítica es nula como la venta⁴³. Al año siguiente logra reconocimiento en el campo periodístico -gana varios premios- por su trabajo periodístico en *El Tiempo* sobre

⁴¹ Se señalan ciertos eventos de aquel periodo: a finales de la década del sesenta, nace su segundo hijo León Ernesto. Dirige por un tiempo la Agencia Mexicana de Noticias en Bogotá y es empleado como redactor internacional en el Semanario Dominical de *El siglo* (Forero, 2006: 87). En 1970 es cuando publica *Los cortejos del diablo*, la cual es lanzada simultáneamente en Caracas y en Montevideo, sólo en unos años después vendría a ser conocida en Colombia causa del sabotaje propiciado por “enemigos literarios” que bloquearon en el año siguiente -1971- los elogios que sobre ella Mario Vargas Llosa pronunciaría (Espinosa, 2003: 252).

⁴² Gustavo Forero (2006) estudia la relación que tuvo Espinosa con la política y la religión. Para el crítico tal relación fue siempre cambiante, entre afiliaciones y desencantos: su escepticismo con la teología de la liberación –una especie de mezcla entre cristianismo y marxismo- que estaba en auge en las décadas de los 60 y 70, y que para Forero se vislumbra en sus novelas históricas; su apoyo al liberalismo tradicional que lo ejemplifica su participación en la candidatura de López Michelsen, liberal con sello calvinista; su posterior desencanto por la política; y por último, como se constata en sus memorias, su apoyo a ciertos personajes políticos. Ver capítulo noveno. Cabe aclarar que Espinosa no es vocero de ideologías o de partidos en sus novelas, guarda la autonomía que desde joven defendió, aunque *Anatomía de un traidor*, que es un ensayo, sí muestra palpablemente la heteronimia ante un poder oficial, de ahí las enemistades literarias que le trajo.

⁴³ La intención en esta investigación no es analizar su perfil lírico. Para mayor información del panorama literario, en la perspectiva lírica, de la década del setenta ver Cobo Borda (2003: 411-438)

la vuelta a Colombia en bicicleta (Figueroa, et al. 1992: 150). En ese 1975 es publicada *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, novela que para muchos críticos y para el mismo autor es la más importante. *El otoño del patriarca* reafirma la visión Latinoamericana, o deberíamos decir Caribe, a través de la imagen del dictador. Representa una “extraordinaria novedad” por su escritura en forma de poema en prosa, de factura neobarroca, con un narrador múltiple y variable que traduce la colectividad popular (Canfield, 1988: 314). García Márquez consolida su posición en el campo literario –goza de alto capital simbólico sin la novela contar con gran éxito comercial- realzando la cultura popular caribe y el mundo mítico y maravilloso.

Al año siguiente Germán Espinosa publica la colección de relatos *Los doce infiernos*, en este libro continúa la inquietud erótica, el sustrato mítico-esotérico y la preocupación por el pasado histórico. El cuento *El ángel caído* agrupa perfectamente estas dimensiones. La historia gira alrededor de una mujer de clase alta de una ciudad provinciana de principio de siglo XX -en plena guerra de los mil días- que bulle de pasión e idealiza el amor pero vive reprimida por la religión católica; conoce a un extranjero por vía epistolar y se enamora. Cuando van a realizar el acto sexual éste resulta fallido por la impotencia del hombre, causa de una brujería recibida; a la mañana siguiente él amanece muerto. En este cuento se evidencia la crítica a la represión que produce el catolicismo por su asociación del sexo con lo pecaminoso y se repite la misma imagen que representa el eros-thánatos y que es la más recurrente en sus producciones: la muerte en o después del acto sexual, acompañada de un trasfondo esotérico y fantástico, que en este caso lo ilustra la brujería.

A finales de la década del setenta⁴⁴ es publicada la novela *El magnicidio*. Con un esquema similar a la novela policial, *El magnicidio* es una clara oposición a la posición que proyecta la ideología socialista en la literatura, cobijada por muchos agentes en el campo literario pues, como diría Espinosa, “el comunismo había penetrado en forma casi absoluta el mundo artístico colombiano, siempre con el argumento de que todo creador verdadero estaba obligado a militar en las falanges de la izquierda” (Espinosa, 2006: 320). Sin ser una arenga contra el socialismo, la novela revela las contradicciones y los fanatismos en que incidía la izquierda latinoamericana. Con ella el escritor deja en claro su escepticismo ante la izquierda –lo cual produce un rechazo sobre él y su novela por parte de ciertos círculos intelectuales - que seguirá latente en sus posteriores obras, pero también acentúa su crítica a los imperialismos, en este caso estadounidense.

La novela recrea la misma concepción erótica que ha venido plasmando en sus anteriores trabajos: la pasión desbordada de los amantes, la muerte en el acto sexual y el enlace con lo fantástico:

Y también que, en el instante de desbordar en ella sus secreciones seniles, mientras el placer relampagueaba pugnando por anular cualquier otra sensación, advirtió con alarma y horror que vertía la esencia de su masculinidad sobre

⁴⁴ Otros datos biográficos que valen la pena señalar son: la grave crisis por la que atraviesa: por esos años se le han muerto dos hijos de poco tiempo de nacidos, Claudio y Felipe; además sortea dificultades económicas. Pero meses después se posesiona como Cónsul General de Colombia en Nairobi, Kenya, lo que le permite cierta estabilidad. Acude a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre desertificación siendo delegado de Colombia, y también, gracias a su papel de diplomático, efectúa unos viajes por Kenya y Tanzania “adquiriendo así un conocimiento directo de África que tiene efectos en su escritura y en su perspectiva del mestizaje latinoamericano que incluye el componente negro” (Forero, 2006: 90). Los viajes siguen: va a Roma, donde se le despierta la idea de escribir una novela sobre Pablo de Tarso, y reside por un tiempo en Belgrado, siendo Consejero de la Embajada de Yugoslavia (Figueroa, et al., 1992: 150).

el cuerpo de una mujer sin cabeza, la rebanadora de cuyo cuello se abría ante su vista con el sangriento esplendor de un clavel (Espinosa, 2006, 456).

El eros-thánatos que expandió Gaitán Durán es bien recogido por Espinosa. Salirse de una instancia racional y rozar lo cósmico en esa máxima fruición alcanzada es evidente en la novela. En las pocas escenas que el acto sexual se narra aparece lo fantástico que prueba ese contacto con el más allá; es esa metáfora de homología con el cosmos. Pero esa relación con lo thanático también es clara en el dolor, la desgarradura, que conlleva el amor, amor que siempre será eterno. Aunque el dolor desaparece cuando no se roce la muerte o lo cósmico sino que se esté ya en ella:

Y me pregunto: ¿por qué, extraña mía, no pusiste veneno en el Beaujolais? Me habrías ahorrado el dolor de saberte avanzado hacia mí, para matarme. Me habrías ahorrado el pánico. Ahora, donde estoy, no existen ya el pánico ni la ambición ni el rencor. Estoy en la muerte, Ángela, en la omnisciencia, y no puedo ni debo reprocharte nada. Te amo, Ángela, como en aquellos tiempos (Espinosa, 2006: 544).

Hay que aclarar que el narrador es Manuel de Cristo, un líder revolucionario y presidente de una República latinoamericana que fue asesinado por su amante y que resulta conocedor de cualquier aspecto de los demás personajes ya que narra desde la muerte; en palabras de Gustavo Forero, es “una memoria omnisciente”. El tiempo es absoluto, cíclico hacia el infinito, como lo son en los mitos, como lo es en *Los cortejos del diablo*, y como no lo es en el cristianismo –recordemos que aunque en éste hay una apertura hacia un Gran tiempo, lo que prevalece es una idea lineal del tiempo ya que la vida y la resurrección de Cristo son

hechos irrepetibles y el día del juicio final será uno sólo- ni en el pensamiento científico de corte eurocéntrico que se asocia a la imagen de progreso. Esto deja en claro su conflicto con el universo católico que desde joven experimentó y su apego a una visión esotérica – que aquí no tiene una particular afiliación pero sí una connotación misteriosa, “maligna” del cosmos- así como también su crítica a un pensamiento científico o materialista.

3.8 *La tejedora de coronas* y el campo literario bogotano de los ochenta

En 1982 después de Espinosa haber viajado en el 79 a España y publicado en el 80 la antología *Tres siglos y medio de poesía colombiana*, es publicada la primera edición de *La tejedora de coronas*, en un campo literario bogotano que cobija variadas tomas de posición que son una clara reacción frente al realismo mágico y la narrativa ideológica socialista.

Es a finales de la década del setenta, como bien afirma Luz Mary Giraldo (2000), que surgen estas diversas propuestas, las cuales exploraron otros lenguajes y problematizaron de otro modo la realidad nacional y contemporánea, desplazando los planteamientos narrativos y temáticos del boom, que encierra lo mítico, arquetípico y fabulesco. La oposición clara sería frente al realismo mágico. Estas apuestas empezaron a llamar la atención de la crítica –acordémonos del silencio de ésta con respecto a las posiciones enfrentadas al realismo mágico- y a encontrar un nuevo lector, a la vez que cuestionar el canon por las inquietudes que mostraron con respecto a la historia literaria y cultural del país (11).

Es innegable que en los primeros años de la década hubo nuevos escritores que se distanciaban de la postura de García Márquez en la exhibición de propuestas formales y temáticas sustentadas en la experimentación con el lenguaje y la inspección urbana e histórica, como Germán Espinosa, Fanny Buitrago, Óscar Collazos, Andrés Caicedo, entre otros, pero también es cierto que sus apuestas se vieron cobijadas y también desplazadas en 1975 por *El otoño del patriarca* que maximizó la escritura fragmentaria, poética, paródica e irónica (Giraldo, 2000: 50). Fue a finales de la década que se presentará lo que Giraldo anotaba, una diferencia notable que atrajo, aunque en mínima medida, el interés de la crítica y de un nuevo público lector. Esta diferencia la comienzan dos apuestas que significaron una auténtica ruptura: *Juego de damas* (1977) de R. H Moreno Durán y *El árbol secreto del sagrado corazón* (1978) de Rodrigo Parra Sandoval, las cuales plasmaron “una expresión novedosamente contestataria, irreverente y cuestionadora que aprovechó la parodia como postura crítica y relacionó la escritura lúdica con recurrencias y referencias al erotismo y a la cultura” (Giraldo, 2000: 13). No obstante esta gran ruptura habrían por esos años otras tomas de posición que desplegarían la diferencia ante la posición dominante: Oscar Collazos y su apuesta *Memoria compartida*; Ricardo Cano Gaviria y *Prytaneum*; Augusto Pinilla y *La casa infinita*; Albalucía Angel y *Misiá señora*; Andrés Caicedo y *¡Qué viva la música!*; Fernando Cruz Kronfly y *Falleba*; Luís Fayad y *Los parientes de Ester*; Darío Jaramillo Agudelo y *La muerte de Alec*; Álvaro Pineda Botero y *Transplante a Nueva York*; y Germán Espinosa y *La tejedora de coronas*⁴⁵.

⁴⁵ Para nombrar los agentes y las apuestas que hacen parte del panorama de los 70 y 80 se referencia el trabajo *Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)* de Luz Mary Giraldo. Queda decir que no son los únicos agentes: faltaría nombrar a Fanny Buitrago, Marvel Moreno, Arturo Alape, Marco Tulio Aguilera, Ramón Illán Bacca, Julio Olacigueri, Roberto Burgos Cantor, entre otros.

Podemos agrupar a estos agentes con sus correspondientes apuestas en una nueva posición. Esta posición, de tinte contestatario siguiendo la denominación de Ángel Rama⁴⁶, se opondría principalmente al realismo mágico y a la literatura social orientándose por caminos heterogéneos que dejarían traslucir con una actitud crítica el escepticismo y el vacío pero también el anhelo utópico.

La nueva posición dentro del campo literario renunciaba a ideales políticos y denunciaba con espíritu contestatario a una sociedad cobijada de esencialismos y acorralada en lo tercermundista. De ahí que se rechace la propaganda política, el acento rural y autóctono como la visión mítica sobre el ser del continente. Las tomas de posición resultarían variadas: las que entronizan el erotismo inclinándose por una literatura de las ideas; las que se centran en la violencia pero superando con agudeza crítica y estética el cáliz ideológico; las que se ciñen a la ciudad, a cualquier ciudad del planeta, con todos los elementos que conlleva la urbe: el caos, la masificación, el consumismo, etc , tanto con un fondo filosófico, tanto con una oralidad de tinte urbano; las que revisan y reinventan la historia con estas mismas características, sea con un subrayado escepticismo, sea con una pervivencia utópica; o las que demuestran la metaficción por tomar conciencia del lenguaje, jugando y experimentando con él, sin caer en la esencia maravillosa⁴⁷.

⁴⁶ Ángel Rama (1982) cataloga a una serie de escritores posteriores al boom latinoamericano como contestatarios del poder debido a su postura crítica ante las estructuras e instituciones de poder como por su modernización y trabajo literario. Algunos de los colombianos mencionados son Moreno-Durán, Fayad, Collazos, Duque López y Germán Espinosa. (462-463)

⁴⁷ Esta variedad de enfoques están bosquejadas en distintos trabajos. En el de Luz Mary Giraldo (2000) que habla de nueva novela histórica, novela urbana y novela de experimentación y fragmentación formal (Giraldo, Fin de siglo XX 31) como de erotismo y culteranismo (13); de Jaime Rodríguez (1995) que se centra en la

En referencia a *La tejedora de coronas* el caso es el de la novela histórica que se centra en una literatura de las ideas, lo que sin duda evidencia un cambio con García Márquez, ya que, como Diría Luz Mary Giraldo (1994), esta novela histórica junto con otras “plantean una verdadera ruptura respecto a la tradición del Realismo mágico ya que en ellas el autor construye un espacio para la indagación de las ideas, la cultura, la sociedad” (22).

Ahora bien, a pesar de que los agentes se enfocaban desde alguno de estos aspectos –como puede ser la mirada citadina con oralidad urbana en un Andrés Caicedo y su *¡Qué viva la música!* o la metaficción en Jaramillo Agudelo y *La muerte de Alec* - lo cierto es que la mayoría de las veces todas estas temáticas estaban entrelazadas. También es verdad que no hubo una ruptura total, existió puentes con la posición dominante por los caminos abiertos por ésta. Y a nivel latinoamericano por el boom. Un buen ejemplo son las novelas de Espinosa.

La posición de corte contestatario se opondría entonces al realismo mágico y a la literatura social desde diversos enfoques muchas veces yuxtapuestos. Tendría de característica principal la heterogeneidad en sus miradas, pero en forma general se explayaría en la dimensión urbana, la experimentación formal y la intertextualidad de amplia erudición, asimismo la asimilación del vacío como de la utopía en un mundo decadente. Esta posición,

metaficción y autoconciencia en las novelas del periodo señalado (339); de César Valencia (1988) que menciona cuatro grandes características de la novela contemporánea: 1) La que supera la violencia socio-política como prurito ético-narrativo. 2) La que piensa la identidad individual y colectiva mediante la reconstrucción crítica del pasado, tanto de un pasado lejano con trasfondo mítico, tanto de un pasado cercano. 3) La que experimenta con el lenguaje 4) La que se centra en la ciudad expresando una mentalidad urbana (466-470).

sin duda, poseía menor capital económico y simbólico, ya que, aunque más que unos años atrás, no contaba en gran medida con la atención de la crítica ni del medio editorial. De ahí la afirmación de Espinosa:

Acorralados por una crítica autofágica, compuesta por cogeneracionales aupados por la prensa y dispuestos a tolerar tan sólo el compadrazgo o el amiguismo, tres o cuatro escritores luchábamos a brazo partido contra un medio que nos desconsideraba y, en última instancia, abiertamente nos repelía (Espinosa, 2003: 356).

Siendo las otras posiciones las que poseían altos capitales y contaban con la atención de la crítica:

Sólo dos formas de literatura parecían granjearse el favor de los censores: la que con abyección observara los lineamientos del Partido Comunista o aquella que se acomodiese a catar, con igual servidumbre, las tiranías de la moda [el realismo mágico] (356).

Esbozando este panorama es oportuno detenerse en el aspecto erótico que algunas apuestas revelaron. La problemática erótica que plasmó Gaitán Durán a mediados de siglo pasaría en las décadas siguientes a otros planos. Jaramillo Zuluaga (1994) muestra como ciertos escritores van más allá de lo planteado por el director de “Mito”. Álvaro Mutis, por ejemplo, presenta una ética del erotismo centrada en la desesperanza, donde la vitalidad del erotismo se cruza con la anomia y el absurdo, notable en la novela *La mansión de Araucaima* (142); o Héctor Rojas Herazo que explora el cuerpo desde la cotidianidad con una precisa sensorialidad (144). Y en los años que nos incumben, un escritor como R.H

Moreno Durán en *Juego de damas* plantea el erotismo en relación con la cultura y el lenguaje –la gramática en términos eróticos- desplazando la aporía de las palabras y los cuerpos que paralizaba a Gaitán Durán pues se mira tal dificultad con escepticismo e ironía:

la posición que Moreno-Durán ha adoptado consiste en una resignada ironía frente a la “inutilidad” de las palabras. En sus páginas el lenguaje dice y desea los cuerpos que ese mismo lenguaje no puede poseer y se ríe de su propio deseo (146).

El culteranismo y la ironía que supera el conflicto de la separación de las palabras y los cuerpos también son formas empleadas por otros escritores para tratar el erotismo, pero a la vez se perfilan nuevas posibilidades como mostrar que el cuerpo del otro es igualmente un lugar de desencuentro, tratar el lenguaje del deseo sobre el propio cuerpo y pronunciar una polifonía de voces para revelar que el lenguaje además de expresar nuestro deseo puede manifestar el deseo del otro, como pasa en las novelas escritas por hombres que asumen la voz de la mujer. Antonio Caballero, Fernando Vallejo, Rodrigo Parra Sandoval, Andrés Caicedo, Fanny Buitrago son algunos de estos agentes.

La tejedora de coronas proyecta de igual manera el erotismo desde la cultura o el mundo de las ideas⁴⁸ y piensa el deseo femenino ya que la voz narradora, Genoveva Alcocer, es

⁴⁸ Por mundo de las ideas o una literatura de las ideas se entiende una literatura que se arrima al ensayismo o está atiborrada de referencias culturales en vísperas de una reflexión sobre la cultura, en contraste con una narración puramente psicológica de carácter anecdótico. Por otro lado, se puede ver como una relación entre filosofía y literatura, donde la obra entraña una reflexión o enseñanza filosófica yendo más allá del conocimiento instaurado de una filosofía y ciencia –que al fin y al cabo no son sino pura literatura- precisamente por su carácter plurívoco y singular, por su forma narrativa. Pierre Macherey (2003) afirma al

una mujer. Pero principalmente en ella el erotismo se amarra a lo fantástico y esotérico cumpliendo un papel metafísico. La escena en que el personaje de Marie, que es la reencarnación de Federico -el eterno amor de Genoveva-, aparece como fantasma en una sección espiritista para después asumir el rostro de Federico y desde esa instancia revelar verdades sobre el cosmos, prueba lo anteriormente afirmado:

en el universo, todo lo que se aleja de la sexualidad se aproxima a la muerte, porque en un cosmos que fluye, que fluye sin cesar, que es *creatio continua*, nada es rígido e impenetrable, todo es amoroso y divisible, y angélico es lo humilde, lo intrascendente, lo común, lo gregario, y satánico lo particular, lo soberbio, lo trascendental, lo único...nadie debe vivir pecaminosamente y contemplativamente en espera de la gracia, sino conquistando la justicia mediante la acción, pero mediante una acción que lleve impreso el sello de la eternidad, o sea, de la inteligencia creadora inagotable, capaz de resolver el enigma del universo (Espinosa, 2004: 473-474)

En primer lugar, la inteligencia se relaciona con la sexualidad siendo ambos esencia del cosmos; esta identificación con la inteligencia se percibe a lo largo de la novela en Genoveva por su ansías de conocimiento y su elocuente erudición –sobre ciencia, astrología, filosofía-, lo que señala esa orientación por el mundo de las ideas y lo erótico aunque desde una visión cosmológica, diferente al tono paródico y desacralizador de Moreno Durán. En segundo lugar, lo que ya se sugirió anteriormente: el erotismo es un elemento constitutivo del cosmos y por ello los seres en su deseo se homologan con esta

respecto: “En el nivel más elemental, la relación de la literatura con la filosofía es estrictamente documental: la filosofía aflora a la superficie de las obras de la literatura a título de una referencia cultural, más o menos trabajada, como una simple cita...En otro nivel, el argumento filosófico cumple con respecto al texto literario el papel de un verdadero operador formal; es lo que sucede cuando se diseña el perfil de un personaje, se organiza el ritmo general de un relato, incluso se engalana su decorado, o estructura el modo de la narración. En fin, el texto literario también puede llegar a ser el soporte de un mensaje especulativo, cuyo contenido filosófico se sitúa a menudo en el plano de una comunicación ideológica” (16-17).

Unidad Primordial; el personaje de Genoveva en sus relaciones eróticas logra rozar esa continuidad e instancia sagrada⁴⁹ y en su monólogo ininterrumpido henchido de erotismo – como en su devoción al conocimiento- logra ser modelo idealizado del cosmos, un arquetipo de éste. En tercer lugar, la vinculación esotérica y fantástica es evidente. Lo agnóstico se hace presente por la preocupación por el mal y la referencia a la malignidad del cosmos. Sin embargo lo esotérico se atisba principalmente en la astrología.

Con respecto a esto último, Julián Giraldo (2004) prueba, desde la hermenéutica simbólica, que en la novela subyace un arquetipo femenino en la figura de Genoveva Alcocer y que esta dimensión simbólica – que se da en la triple dimensión del símbolo: cósmico, onírico y poético- tiene vínculos esotéricos de corte astrológico que se relacionan, concretamente, con las influencias astrológicas del planeta Urano. Así la astrología en la novela “no sólo recrea esa antigua visión poética del universo, sino que constituye además, el núcleo preformativo de la novela mediante la asimilación del planeta Urano con la psicología de la heroína” (67), de ahí que Giraldo compruebe la configuración del personaje con su Carta Natal, determinando en el estudio de las posiciones planetarias el temperamento y signo del destino de Genoveva: la fuerza, el apetito carnal, el ascetismo y misticismo, las ciencias abstractas, la melancolía, la renovación de valores éticos y religiosos, el sacrificio y la

⁴⁹ La transgresión y la instancia de trascendencia se vislumbra en las palabras que Apolo Bolongongo pronuncia y Genoveva reproduce cuando intenta hacer el amor con ella en un espacio público: “no existían límites temporales ni espaciales para la ley del mundo, el del amor en sí constituía un acto infinito, que todo lo tocaba y todo lo penetraba” (Espinosa, 2004: 447).

esterilidad (69). Lo que resulta ser una imagen del cosmos ya que Genoveva lo simboliza, aunque particularmente dicho simbolismo se centra en la relación eros-logos⁵⁰.

Giraldo anota también aspectos importantes sobre el erotismo. Señala que a lo largo de los distintos vínculos amorios que sostiene Genoveva hay referencias a posiciones celestes. Describe toda una relación zodiacal –que parte de las posiciones celestes de el *Sol de Abril* y la *Luna llena de abril*- y llega a afirmar que dicha relación

corresponde, más o menos, a lo que la psicología moderna llama la pulsión instintiva entre el Amor (*Eros*) y la Muerte (*Thánatos*), y que no son más que otras categorías para designar esas fuerzas primigenias de la Naturaleza (*phycis*), que Empédocles diferenció como *Filia* y *Neikos*. Así pues, los dos signos mencionados representan para la astrología, ese ciclo estacionario de vida y muerte, en virtud del cual se originan y se disuelven todas las cosas en el universo. (72)

Desde la astrología se identifica entonces la relación eros-thanatos que ha sido habitual en Espinosa. El impulso de amar y el impulso de destrucción, que siempre están enlazados y conducen al éxtasis o a rozar la *continuidad*, se perfilan nuevamente como constituyentes del individuo y del mismo cosmos. La concepción erótica de Espinosa no se puede desligar de esta relación.

Por lo demás, el trabajo de Giraldo vuelve, en su compleja y profunda investigación sobre el simbolismo polifónico de la novela, a señalar la instancia narrativa de la historia que

⁵⁰Varios trabajos han tratado la relación eros-logos en la novela, notando su simbología cósmica. Ver Hyo-Suk (1990); Luz Mary Giraldo (1992) y Beatriz Espinosa (1996).

abarca el arquetipo femenino representado por Genoveva, en un sentido de reminiscencia poética como de visión profética de la Historia, que otros trabajos, aunque de perspectivas diferentes, han señalado. Esto implica que la novela critica a una historiografía con talante objetivo y eurocéntrico y apuesta a una revisión poética y mítica de la historia que intenta incluir lo que antes la historiografía había marginado. Y también conlleva a pensar lo latinoamericano, porque como arquetipo femenino que infiera una complejidad simbólica, Genoveva es símbolos de símbolos, un icono de América. Preocupaciones semejantes que presenta *Los cortejos del diablo* como se ha sugerido. Aunque para otros críticos como Luz Mary Giraldo, Figueroa, Valencia y Forero, arriba citados, Genoveva se constituye como símbolo del continente por su mestizaje, lo cual sugiere también su valioso papel en el mundo, al fin y al cabo ella es mestiza como el continente y por ser mestiza conjuga todas las vertientes del mundo, es decir del cosmos, el cual se constituye primordialmente en erotismo y conocimiento como se constituye ella. De esta homología reside la valoración de Genoveva y por ende del continente.

En conclusión, vale la pena anotar que *La tejedora de coronas* no constituyó ninguna ruptura radical dentro del campo literario⁵¹ pero en los años siguientes sería valorada por distintos críticos y medios como una de las más importantes obras de la literatura

⁵¹ Ninguna novela de Espinosa expresa una ruptura radical. Ante una pregunta sobre la búsqueda de experimentalismo él mismo diría: “No creo en el experimentalismo como actitud constante... Yo no estoy buscando técnicas novedosas nunca, no creo en el concepto de revoluciones constantes en la literatura, yo creo que puede haber revoluciones de tiempo en tiempo, pero no de una manera constante en la literatura, eso no lo soporta nada, ningún oficio humano soporta una actitud revolucionaria constante, una actitud de innovación desaforada constante. De manera que no me he preocupado por eso. Si he utilizado técnicas que pueden parecer novedosas, incluso revolucionarias [posiblemente se refiera a *La tejedora de coronas* que presenta un gesto experimental pero compartido con otras novelas de ese periodo] ello no se debe a que haya tenido la intención de revolucionar, de innovar, sino que esa es la forma como se me ha puesto de presente que debe narrarse ese argumento en particular” (Forero, 2006: 431).

colombiana por su maestría narrativa, su estrato poético y su complejidad argumentativa. Además representó, y representa, la otra gran mirada sobre el Caribe colombiano - antepuesta a la de García Márquez- pues aunque muchos críticos compaginen a la hora de señalar su afán de pensar lo latinoamericano la novela piensa sobre todo el Caribe proyectándose en esa área cultural. Y el Caribe que presenta no se plasma en la cultura popular y oral, ni se manifiesta en lo anecdótico de tinte exótico, sino que se plasma desde el mundo del conocimiento por esa reverberación de ideas y devoción filosófica. Sin que, claro está, pierda su raíz vitalista.

3.9 La consecución de capital simbólico

La tejedora de coronas no despertó mayor atención en ese 1982. Tendría relativa acogida gracias a los comentarios que hizo sobre ella el ex presidente López Michelsen, pero por su pésima edición muchos ejemplares serían devueltos y la segunda edición se almacenaría en una bodega. Sólo hasta 1986 tendría una buena acogida por parte del público (Forero, 2006: 91). Hasta ese entonces Espinosa continuaba sin reconocimiento. Ese mismo año García Márquez gana el Premio Nobel de Literatura, lo cual multiplicaría su capital simbólico opacando aún más a los otros escritores.

Es en 1985⁵² que Germán Espinosa adquiere popularidad. Poco a poco su obra cala en el público por la edición que haría Oveja negra de *Los cortejos del diablo*, en su colección de

⁵² En esa década de los ochenta realiza ciertas actividades: la asistencia al II Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana efectuado en Bogotá, lo que nos confirma su vinculación al mundo de la filosofía y

los cien mejores libros colombianos; esta editorial vendería, aunque con erratas, ocho mil ejemplares en menos de dos meses (Espinosa, 2003: 351). Y *La tejedora de coronas*, después de haber sido rescatada de una bodega editorial, se convertiría en una semana un “boom” en Colombia.

En los años siguientes los comentarios sobre su obra, las invitaciones a conferencias y los homenajes se multiplicarían. Entre esos se encuentra el reconocimiento por parte de agentes del campo literario: “En mayo y junio [1987], y en el marco de una polémica sobre la novelística colombiana, la totalidad de los participantes reconoce la preeminencia de Germán Espinosa dentro de los narradores de su generación” (Figuroa, et al., 1992: 152). También el otorgamiento de la Orden al Mérito Artístico de Gran Excelencia entregado en 1991 por la Alcaldía de Bogotá y la declaración de *La tejedora de coronas* como obra representativa de la humanidad a mano de la UNESCO, siendo traducida al francés y recibiendo elogiosas críticas internacionales⁵³.

de las ideas; la escritura de un guión cinematográfico en 1983 llamado *Los inmolados*, que resultaría base de su novela *Los ojos del basilisco*, y que sería rechazado por Focine; el retiro de la Unión Nacional de Escritores por estar bajo el mando del partido comunista, otra forma más de mostrar su oposición a la izquierda; el ingreso como comentarista cultural diario, ya al año siguiente, en la cadena radial Caracol que le duraría hasta 1986; la cátedra universitaria en la Universidad INPAHU; y la adaptación a televisión de su cuento *La noche de la trapa* a manos de Jaime Botero con el libreto de David Sánchez Juliao. En 1985 *La tejedora de coronas* recibiría cierta acogida en el medio académico. A pesar de que estaba guardada en un depósito de la editorial Pluma, el crítico y profesor César Valencia Solanilla logra recuperar unos ejemplares y de ahí se despierta un interés en el entorno universitario. Por su parte la Biblioteca Luís Ángel Arango realiza una serie de conferencias sobre la novela; la Universidad Surcolombiana de Neiva organiza exposiciones sobre ella representando en teatro el último capítulo y la Radiodifusora Nacional difunde por canales internacionales una entrevista al autor y un análisis de la obra (Figuroa, et al. 1992: 152).

⁵³ Otros reconocimientos e invitaciones recibidas son: la invitación del programa televisivo educativo llamado Camina; de la Universidad Javeriana en 1987 para dictar una cátedra sobre el Modernismo (Figuroa, et al. 1992: 152). El homenaje de la Unión Nacional de Escritores el 22 de julio. También comparte, con el Premio Nobel Alternativo Manfred Max-Neef, la portada en el Magazín Dominical de El Espectador (152). Cinco programas dedicaría la Radiodifusora Nacional a la obra de nuestro escritor cartagenero; recibiría una invitación para asistir a la Feria Internacional del libro en Miami aunque no puede hacerlo debido a una

No realiza un estudio detallado de las máximas condecoraciones que instituciones públicas de distintas ciudades –entre esas Cartagena, Calí, Bogotá- y universidades nacionales le ofrecieron a Espinosa –con son los homenajes *honoris causa*-; tampoco en las críticas recibidas –desde francesa, belga, canadiense, española hasta latinoamericana y colombiana-, particularmente por *La tejedora de coronas*; ni en las traducciones a distintas lenguas de sus obras ni en la asistencia de todo tipo de evento literario nacional e internacionales que realizó⁵⁴. La intención es señalar la consecución de capital simbólico por parte del escritor. Espinosa se torna un autor relevante dentro del campo literario y es reconocido como un importante narrador hispanoamericano. Posiblemente el de mayor reconocimiento dentro de su generación⁵⁵.

3.10 Producciones 1987-1995

Espinosa ubica sus narraciones en distintos lugares del mundo, ciudades particularmente, y emplea la referencia culta y erudita, no sólo sobre literatura sino también sobre variadas áreas como la ciencia, la filosofía, la psicología y el esoterismo. Esto gracias tanto a un habitus estructurado en el mito y la erudición, como por la necesidad de diferenciarse dentro de un campo dominado por el realismo mágico con su correspondiente asociación a la oralidad y a la cultura popular.

enfermedad y al año siguiente, 1989, es homenajeado en la Feria Internacional del Libro en Bogotá. También le rinden homenajes La Biblioteca Nacional y la Universidad Incca (153).

⁵⁴ Para una información detallada ver: Forero (2006: 97-102)

⁵⁵ Dos de sus coetáneos lo señalan: Moreno-Durán (Celis, 2000) y Óscar collazos: “Germán Espinosa fue siempre el hermano mayor, el más crítico, el de mayor talento que tuvo mi generación” (El tiempo, 2007: 1-5)

La novela histórica *El signo del pez* (1987) continúa este sendero. Ésta es una novela-ensayo que a través del mundo de las ideas elabora una hipótesis sobre los inicios del cristianismo, centrándose en la vida de Pablo de Tarso y en las ciudades antiguas.

En la novela el esoterismo vuelve a relumbrar porque el cristianismo resulta una hibridación del judaísmo, la filosofía neoplatónica y las corrientes esotéricas enmarcadas en prácticas paganas. La crítica a una concepción lineal del tiempo que lega el cristianismo por el reemplazo de una concepción esotérica que tiene a la palingenesia o la reencarnación como prueba fehaciente del tiempo circular es aquí más evidente que en otras producciones precisamente por centrarse en los orígenes del cristianismo. El amor asimismo es protagonista, no tanto por la sensualidad desbordada de los personajes –Pablo de Tarso reprime el deseo que siente por Aspalata aunque ésta sí se retuerza de placer por él- sino porque es la medida de lo divino: Dios es ágape, es decir es amor y ama a sus hijos sean como fuesen –ésta es la revolución histórica que trae consigo el cristianismo frente a otras religiones y filosofías- y a través del amor interior y al prójimo se llega a la homologación con Éste. Por su ligadura esotérica este Dios toma forma en la novela de un cosmos cargado de amor y erotismo, también de misterio y oscuridad, que a través del amor entre los seres permite llegar a rozar esta trascendencia o ámbito sagrado; concepción expuesta, como hemos, visto en sus anteriores ficciones.

Los años que vienen traen nuevas publicaciones: los relatos *Noticias de un convento frente al mar* (1988); los ensayos sobre *Guillermo Valencia* y *Luís Carlos López*, ambos de 1989;

y la novela *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) con la cual ratificaría su inclinación por novelar la historia como la preocupación por la identidad latinoamericana en el sustento de la hibridación o mestizaje⁵⁶. En esta novela, que está estructurada narrativamente como una sinfonía tal como lo afirma Torres Duque (1990: Párr. 13), lo que nos recuerda su disposición por la música clásica, se asoma el carácter esotérico del amor, con su siempre barniz fantástico: los personajes Victorien Fontenier y Marie Antoinette, al asistir a un ritual en Haití llamado *bulé zin*, son poseídos por dos espíritus que los llevan a consumir el acto sexual de forma paroxística y sagrada:

Fuimos poseídos por uno de los espíritus más nobles y perturbadores, el loa Pie Cheche, que es andrógino. A mí me habitó Marinette, su parte femenina, y a ti el potente Ti Jean, su parte masculina. Es como si ahora fuéramos un solo ser (Espinosa, 2006: 308)

En el último capítulo, después de muerta Marie Antoinette, que era una mulata exótica, el soldado Victoreen Fontenier conoce a María Antonieta. Gracias a un sueño descubre que su gran amor, por toda la eternidad, Marie Antoinette, no es sino el espíritu Marinette, que se ha desdoblado también en María Antonieta siendo él Ti Jean: “Soy invencible. Soy Marinette, y me desdoble en Marie Antoinette, y en María Antonia. Soy tuya por siempre, Ti Jean, Victor-Jean, Victoreen” (347).

⁵⁶ De ésta diría Figueroa (2001): “continúa la línea de regreso al pasado, para abordar ahora la ideología romántica que animó la formación de las repúblicas hispanoamericanas durante el primer tercio del siglo XIX. La estrategia estética para el caso es, nuevamente, ficcionalizar la historia, enfatizando la historización de la imaginación. Como es usual en Espinosa, el cruce de puntos de vista evidencia un proceso dinámico de influencias y transculturaciones mutuas entre el Viejo y el Nuevo Mundo” (22)

El amor paroxístico para toda la eternidad y de carácter esotérico y fantástico, en este caso con entes sobrenaturales, vuelve a presentarse. En fin, esta vinculación con lo cósmico que amalgama lo sagrado y la relación del amor con la muerte. No obstante, vale la pena tomar esta novela para señalar algo que también se encuentra en sus otras producciones: la mujer suele ser en Espinosa la más idónea para homologarse con lo Absoluto o cósmico, por su desbordante sensualidad y sensibilidad. El personaje de Genoveva, este arquetipo femenino que reproduce la idea de la diosa universal que genera todas las cosas, es el ejemplo perfecto de esto. Pero además es la mujer Caribe y este mismo Caribe, tierra de hibridación y de mitos y rituales que infiere la sacudida del dominio de la razón y la búsqueda de instancias trascendentes, donde se vislumbra apropiadamente esta comunión cósmica⁵⁷.

En 1991 escribe el poemario *Libros de Conjuros* y la novela *La tragedia de Belinda Elsner*, con la cual se asomaría al género negro – terreno transitado en *El magnicidio* y en ciertos relatos- que tendría a la ciudad de Bogotá de principal protagonista. Con esta novela Espinosa interrumpiría en el campo literario con un género no frecuente que posteriormente sería trabajado por los nuevos agentes⁵⁸. No hay en esta novela una palmaria incursión en el amor de fondo esotérico, aunque la relación amorosa de los protagonistas si tendrá visos de locura, deseo y muerte. También escribirá los ensayos *¿Es posible una Colombia feliz?* donde se percibe su escepticismo ante la política y el sistema colombiano (Forero, 2006:

⁵⁷ En su ensayo *Caribe y universalidad* (2002), Espinosa mismo hablaría de la hibridación del Caribe y su condición universal; para él en el Caribe se gestó la raza cósmica.

⁵⁸ Refiriéndose al aspecto de que *La tragedia Belinda Elsner* es una novela negra Espinosa diría en sus memorias: “con ello podría, si quisiera, refutar otra pretensión de la generación que sucede a la mía, la cual asevera haber “inventado” asimismo la novela de misterio. Ellos, al parecer, han ganado concursos de narrativa policial. Si ello no me ha ocurrido a mí tengo la fuerte sospecha de que acontece porque jamás envió mis obras a concurso” (Espinosa, 2003: 385). La cita ilustra igualmente la relación que tiene Espinosa, un “viejo”, escritor ya reconocido, con los “nuevos”.

96) y *La aventura del lenguaje* (1992). Finalmente en 1992 la novela histórica *Los ojos del basilisco* que se centra en la Bogotá de la primera mitad del siglo XIX. En ésta tampoco se aprecia la preocupación por el amor y lo erótica que había estado sosteniendo.

En este período de logros y fecunda producción dicta, exactamente en 1991, variadas conferencias. Referenciamos una, la que acontece en la Universidad de Copenhague, ya que ésta, titulada *Mi generación frente a Europa*, nos sirve para reafirmar la posición que ocupa dentro del campo literario. En palabras de Espinosa en ella se “defendía el derecho en que se encuentra el escritor latinoamericano de trascender el realismo mágico y desplazarse hacia una novela de ideas” (Espinosa, 2003: 381). Por otro lado, en esa misma Copenhague, junto a varios escritores, firma la llamada *Declaración de Elsinor* que en un segmento dice:

Ante una nueva era una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas (ctd de Espinosa, 2003: 81).

En esta toma de posición grupal, además de indicar contra que se arremete, se dictamina la indagación en un mundo de las ideas, el sello urbano y de corte “extranjero”-por la ubicación de las tramas en lugares distintos a los del país- de dichos agentes. Es interesante apuntar que Espinosa menciona esta declaración en sus memorias para embestirse contra los “nuevos” escritores, que según él llamaron imitadores del realismo mágico a Espinosa

y a sus coetáneos y se proclamaron inventores de la novela urbana en el país (2003: 382).

Un ejemplo más de la lucha entre posiciones.

En los siguientes tres años Espinosa toma descanso en su producción novelística para dedicarse a otras actividades. Lo que más publica son trabajos guardados y antologías⁵⁹.

3.11 Los “nuevos” agentes

Mientras Espinosa se consagra, nuevos agentes van apareciendo. Éstos no propician un cambio radical porque trabajan en los mismos espacios explorados a finales del setenta y principios de los ochenta por los agentes de este periodo pero sí se alejan de un talante contestatario, además potencializan las diversas posturas, subrayando principalmente el vacío:

Entre más nos acercamos al final del siglo XX las artes muestran el espíritu errante del vacío y las expresiones lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro tiempo. Los

⁵⁹ Entre esas labores y publicaciones se encuentran: la publicación del folleto Homenaje a la literatura colombiana; una reseña sobre la obra del poeta Henry Luque Muñoz; la asistencia a la Primera Feria del Libro de Medellín, a la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, al VIII Encuentro de Narradores Hispanoamericanos en México; y el papel de jurado del Premio Nacional de Novela 1993. Se dedica además a ser agente activo de su propia obra en el mercado editorial (Forero, 2006: 96) y publica los poemarios *Cantos interludiales*, *Coplas*, *retintines* y *regodeos de Juan, el Mediocre*, escritos realmente en 1974, que son deudores de la tradición del Siglo de Oro español con un manejo de la copla en tono burlesco (Figueroa, 2001: 11); *Diario de circunnavegante* que tiene de trasfondo a Cartagena y a Europa; y en 1994 *La lluvia en el rastrojo*, escrita décadas atrás. En 1995 retorna a su ciudad natal a recitar poemas de su autoría y asistir al II Seminario Internacional de Estudios sobre el Caribe. También vuelve a París donde su obra sería comentada en la Maison de l'Amérique Latine. Asiste en Bogotá al IV Encuentro de Poetas Hispanoamericanos y visita a Suiza gracias a la Universidad de Ginebra y a la Fundación Simón I. Patiño. En ese 1995 Arango editores publica *Obra poética*, una recopilación de todos sus poemarios (Forero, 2006: 97).

escritores dan testimonio de la pérdida del centro y la prevalencia del vacío... los escritores reflejan, caleidoscópicamente, la realidad del mundo y de la literatura en el movimiento inestable e inclasificable de sus expresiones: la convivencia de tonos, la arbitrariedad de determinados gestos, el énfasis en lo erótico y lo lúdico, la burla, la irreverencia y la desacralización, lo popular y lo culto, lo selecto y lo *kitsch*, la voluntad de estilo, de desorden o de fábula, la multiplicidad fragmentada, la recusación de la historia y la trivialización del arte y de la vida, dan muestra de la diversidad cultural y de mosaico en que estamos inmersos (Giraldo, 2000: 36)

La potencialización del vacío indica pérdida del espíritu contestatario de las apuestas anteriores, también, por supuesto, de la atadura utópica y mítica, presentes en Germán Espinosa o Álvaro Mutis, por ejemplo. Potencialización, entonces, no quiere decir ausencia de diferencia. Una toma de posición como son las novelas *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero o *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perrozo expresan de una manera cabal la crisis de modernidad –caracterizada especialmente por la caída de los metarrelatos y el acojo de la multiplicidad- en su óptica urbana⁶⁰. Para César Valencia *Sin remedio* “es la primera gran novela urbana de la crisis de la modernidad en Colombia, aunque existan algunos antecedentes notables en obras” (2000: 279). Y unas novelas como *Opio en las nubes* (1993) de Rafael Chaparro y *El último paseo* (1997) de Manuel Hernández, que se perfilan igualmente en la óptica urbana, no se centran ya en la postura crítica, juvenil, que

⁶⁰ César Valencia (2000) señala que estas dos novelas son las primeras en retratar bajo la cobertura urbana la crisis de la modernidad. Vale la pena anotar que el autor no comulga con el término posmodernidad ya que no hay un más allá de lo moderno sino una crisis de la modernidad. La puesta en escena de esta crisis se percibe entonces en: “la representación constante del ser escindido, que expresa en su fragmentación la quiebra de los metarrelatos que legitimaban y validaban su razón de ser en el mundo, y por lo tanto su conversión a relatos simples, es decir, no priorizados ni hegemónicos. La vida cotidiana, en este sentido, aparece atomizada en variados micromundos, cada uno de ellos refrendado por su misma segmentación; Asimismo, el fin de las utopías sociales, políticas, ideológicas; y como constante, la noción de la simultaneidad en el espacio ciudadano y la ironía como instrumento para encarar la crisis” (277). Y todo este fondo se expresa a su vez en el lenguaje, de ahí la experimentación, la deconstrucción, la desestructuración formal (278).

elabora discursos sobre la ciudad, propio de un Andrés Caicedo, sino que son, según Alejandra Jaramillo, texto-ciudad porque el espacio es representado como objeto de la narración: “Estos textos son ciudad en tanto que construyen una imagen de ésta en la escritura, explicando las relaciones que los habitantes tienen con el espacio de la ciudad moderna” (Jaramillo, 2000: 301). Son novelas que igualmente están cubiertas de total desencanto.

Algo parecido se puede decir de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo – como también de sus anteriores novelas recopiladas en *El río del tiempo*- donde la desesperanza cubre toda la narración. En ella se encuentra una actitud crítica pero ésta es radicalmente directa, irreverente, ajena a un intento conciliador y a una posibilidad de solución. También es identificable un erotismo que se despoja de su aura sagrada o vital para recubrirse de envoltura fúnebre.

Nuevos agentes, entonces, van marcando una posición. Una que, pese ya menguarse la literatura social, continúa enfrentada al realismo mágico -porque García Márquez aunque haya efectuado su apuesta *Doce cuentos peregrinos* (1992) que se aleja de esta tendencia, continúa vital en el mercado internacional y en la crítica nacional. Y una que también va marcando su oposición a la posición contestataria, en su radicalización del vacío con su respectiva ausencia de crítica y de propuestas para una crisis, de ahí que ciertos críticos

hablen de una literatura que traduce la crisis moderna o de una postmoderna de finales de siglo⁶¹.

De todas formas no se presenta una ruptura sustancial dentro del campo. Las apuestas transitan los mismos caminos que en los setenta y ochenta se habían explorado, entre esos la novela negra o de factura detectivesca, trabajados, por ejemplo, por Ramón Illan Bacca en *Débora Cruel* (1987). Se plantea una posición que entra en conflicto directo con Espinosa, hay más posiciones en el campo literario –una literatura de género o una narrativa digital, por ejemplo.

En el siguiente capítulo se especifica esta posición y se señalan tomas de posición que se enfrentan o se relacionan con *Aitana*.

3.12 Últimas producciones

En 1998⁶² continúan los amplios reconocimientos, pero publica los ensayos biográficos *Lino de Pombo, el sabio de las siete esferas*, con ilustraciones de Hernando Carrizosa, y

⁶¹ Con respecto a la literatura colombiana de carácter postmoderno de finales de siglo XX están los trabajos de Jaime Alejandro Rodríguez (1995) y de Álvaro Pineda Botero (1990). Se emplea, no obstante, el artículo de Pineda Botero (1995), escrito cinco años después del libro mencionado, para señalar que considera *Opio en las nubes* el ejemplo perfecto de novela postmoderna en el país. También para mencionar su definición de novela postmoderna: “Para mí, la novela postmoderna es aquella en la que las categorías tradicionales de espacio continuo, tiempo lineal, caracterización psicológica convincente de los personajes, visión ordenada del universo, existencia de verdades objetivas y de principios trascendentes, han sido menguadas o suprimidas, dando paso a una visión caótica de la existencia, a la fragmentación, a la acumulación de estilos y géneros sin principios organizadores; y sobre todo a la crisis del sujeto y del objeto” (357)

⁶² Los dos años anteriores a 1998 se concentra en recibir sendos homenajes, críticas elogiosas sobre *La tejedora de coronas* –de manos de un Bernard Pivot y Mario Vargas Llosas por ejemplo- al igual que entrevistas.

Federico Lleras Acosta, la guerra contra lo invisible con ilustraciones de Cristina Salazar. También la colección de cuentos *El naipe negro* donde se hace evidente la dimensión esotérica y fantástica, con la misma concepción de amor que hemos analizado, sobre todo en los cuentos *El arquetipo*, que habla del amor como arquetipo y como posible arquetipo de los arquetipos, y *Orika de los palenques* y *La máscara amorosa de la muerte* que vuelve a mostrar la muerte en o después del acto sexual; en el último señalado el narrador afirmarí: “sus venas latían con violencia. La mujer percibió cómo crecía la calentura en el cuerpo de Anzoátegui y como éste se desgonzaba hasta yacer como muerto” (Espinosa, 2004: 475). Otro libro que publica son sus *Cuentos completos* por medio del Ministerio de cultura y Arango editores (Forero, 2006: 99). Al año siguiente salen a la luz una recopilación de las crónicas escritas entre 1958 y 1999 llamada *Crónicas de un caballero andante* y el libro de cuentos *Romanza para murciélagos* en el cual se asoma el sustrato fantástico, un interés en el proceso de la escritura y la preocupación por el criollo latinoamericano pero en el mundo globalizado (Figueroa, 2002: 78). El amor es en éstos el motor de la trama, siendo *Una ficción perdurable* y en *Romanza para murciélagos* una clara alusión a un amor rebotante de fruición que va más allá de la muerte ya sea porque a través de la hipnosis se intenta descifrar el asesinato de la amada o porque el amante habla desde un más allá. En *Romanza para murciélagos* vuelve a criticar la represión de un catolicismo – reafirmado por un gobierno autoritario- ensalzando un amor paroxístico entre hermanos que transgrede las prohibiciones: “hacía a ti no me movía tan sólo una urgencia sexual, instigada por tus encantos arrebatadores, sino el más profundo e irresistible amor. Un amor capaz de trastornar alcobas y casas, ciudades y montañas, pero que se atería bajo el miedo de ser descubierto, pues pesaban contra él, admonitorios y sacrosantos” (Espinosa,1999:

194). Éste amor, por este mismo peso católico, tomará tintes demoníacos. “¡El resplandor de Lucifer, hermana! Tu metamorfosis ha concluido!” (202)

En el 2000 aparece la novela *La balada del pajarillo* que tiene resonancias míticas como carga erudita. Es un ejemplo ilustre de la novela de ideas porque se discute continuamente, a través de conversaciones entre personajes eruditos, sobre la cultura; se reflexiona sobre distintos temas: el arte, el eurocentrismo, el amor, la muerte, la ilusión de la realidad, la traición. Con ésta “Espinosa enfatiza de nuevo el punto de vista del criollo hispanoamericano frente a un eurocentrismo que quiere conservar rasgos hegemónicos y excluyentes” (Figuroa, 2002: 79). Además la novela recrea la vida bohemia de cafés literarios que tanto vivió en su juventud –un personaje es una clara referencia a León de Greiff- y que implica una vida desorganizada, de extremos y de apologías al fracaso. Con respecto al amor, la concepción viene a ser semejante a la analizada en este trabajo: Braulio Cendales, la voz protagonista, se enamora de la poeta Mabel Auselou, a la que considera por diversos motivos reencarnación de La Diosa Blanca, la musa de la poesía; sin embargo, esta concepción -que se asocia a lo fantástico por el amor a un ente sobrenatural y por esto es también paroxística y thanática- viene a asumirse como problema psíquico, es decir, queda la impresión de que la fijación de Cendales se debe a la paranoia e ilimitada imaginación de éste, ya que en la última parte de la novela se descubre la verdad sobre Mabel. Parece ser que Cendales percibe de tal forma a Mabel –como Diosa- debido a su amplia erudición e imaginación, resultando ella un engranaje cultural:

En cierto modo, *ella era* la cierva de mi sueño, la Diosa Blanca de la pintura. Tres circunstancias absolutamente portentosas se habían conjugado, a mi modo de ver. Primera, el sueño de la corza y la desazón que me produjo. En él, al igual que en el poema de Petrarca, la cierva advertía: no me toques. Como en el de Borges, en la visión no lograba yo poseer a la Diosa. Segunda, la milagrosa circunstancia de que Eliseo Verano me hubiese entregado, para su restauración, una Virgen del Amparo, y que bajo ella hubiese encontrado la primitiva pintura alegórica, una representación de mi sueño, pero con la cierva trocada en Dama y, en lo espiritual, muy posiblemente poseída por ella, con lo cual, amándola y poseyéndola como lo hacía, cumplía el precepto de Robert Graves, exhumaba el amor que Dante sintió por Beatrice (que en la *Commedia* es ya la Diosa Blanca) y Petrarca por Laura, que presupone el laurel, que a su vez presupone a la Dama. La conclusión de todo ello resultaba patente: Mabel era mi Diosa, mi Musa, mi araña hembra... (Espinosa, 2000: 211).

Finalmente, Mabel no resulta asesinada por el enemigo de Cendales y esposo de ésta, Primitivo Drago, suceso que es el hilo conductor de la trama, ni tampoco parece ser la Dama Blanca que él imaginaba. Termina siendo asesinada por el mismo Cendales, repitiendo la ligación del amor con la muerte. Esta puesta en duda de la realidad de los sucesos sobrenaturales no es habitual en Espinosa, aunque sí su incursión por los laberintos psicológicos del ser humano. De todas formas, la duda nunca se disipa y el personaje sigue creyendo en esta Diosa de la poesía que siempre tiene dos caras: angelical y demoníaca. El amor sigue poseyendo esa imagen de deseo, locura y fantasía desbordante que no disocia de la destrucción y la muerte. Y el cosmos, que también resulta cuestionable por la psiquis del personaje, no deja de poseer esa visión maligna y enigmática de sus otras producciones.

A partir del 2003⁶³ tres novelas, un ensayo y una autobiografía son las producciones realizadas en los últimos años de su vida. El ensayo es *Tomás de Torquemada, el fraile diabólico* (2005) y la autobiografía *La verdad sea dicha. Mis memorias* publicada en el 2003. La primera novela es *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, del mismo 2003. Con ésta se hace evidente el arraigo esotérico como modernista que adaptó en sus años mozos, ya que trata sobre su poeta Rubén Darío y su afiliación al esoterismo. También su inclinación por trabajar la novela negra, que ya la había trabajado en *La tragedia de Belinda Elsner* y en menor medida en *El magnicidio* y *La balada del pajarillo* – prácticamente desde los noventa se apega a éste género. En dicha obra como en las dos que le siguen: *Cuando besan las sombras* (2004) y *Aitana* se vislumbran similares temáticas y estrategias narrativas. En primer lugar, una inclinación por trabajar la novela negra: hay siempre un crimen o posibilidad de crimen que rige la trama de la novela, donde los ambientes son oscuros, producto de una sociedad decadente y los individuos seres derrotados y perdidos, y donde más que el crimen importa la reflexión sobre el detrimento ético⁶⁴. En segundo lugar, su frecuente argumentación erudita o inquisición en el mundo de las ideas gira fundamentalmente alrededor del esoterismo, particularmente sobre la metempsicosis y parasicología, percibiéndose una defensa de éste ante el mundo

⁶³ En el 2001 publica *Elipse de la codorniz*, una colección de ensayos, y su último poemario *Quien se aleja soy yo*. Al año siguiente otra colección de ensayos titulada *Los oficios y los años*.

⁶⁴ Aunque no estudia *Aitana*, por su reciente publicación, el crítico Juan Alberto Blanco en su trabajo *Germán Espinosa: apropiaciones del género negro para acceder al más allá* asocia las novelas *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* y *Cuando besan las sombras* –también el cuento *Una ficción perdurable*– con el género negro, recalcando su dimensión atemporal, de esencia esotérica. Definirá la novela negra, citando a Carolina Abello, como: “aquella en la que ocurren la violencia inusitada, la acción agitada, el realismo crítico y el argot callejero ajeno a las reglas académicas. A diferencia de la novela policíaca clásica, donde el enigma y el crimen eran elementos que cumplían una finalidad lúdica, en la novela negra el primero se sustituye por la peripecia personal del protagonista y el segundo deja de ser un juego de rompecabezas que desafía la agilidad del lector, para convertirse en un componente que refleja la sociedad exterior, de la cual esta novela es una radiografía”.(ctd en Blanco, texto a publicar).

materialista. De esto se desprende una hipótesis, visible sobre todo en *Rubén Darío* y *Cuando besan las sombras*: su constante vuelco al pasado para revisar la historia como su interés en el mundo de la cultura, toman en estas novelas una razón esotérica más que una razón de cuestionar la historiografía y develar aspectos excluidos o ignorados: conocer sobre la historia y la cultura, ayudados en parte con prácticas ocultistas, permite conocer posibles reencarnaciones y así conocernos a nosotros mismos o conocer el papel que tenemos que cumplir en la vida, de ahí que la erudición de un Rubén Darío permita descubrir la reencarnación de sí mismo, de la víctima y del asesino y resolver de esta manera el crimen, o de Fernando Ayer, en *Cuando besan las sombras*, que a través de las lecturas de unas crónicas permite conocer sobre la reencarnación y descubrir posteriormente de quién reencarna y cuál es el arquetipo femenino que lo une para toda la eternidad, y con esto orientar todas sus fuerzas para reunirse con su amada. En tercer lugar, las tres novelas tienen al amor como motor de los personajes: se ama con frenesí y fantasía a seres reencarnados o fantasmagóricos, en el caso de *Cuando besan las sombras*, se copula con un fantasma: “-¡Abrazabas y besabas a esa mujer demoníaca! ¡Hacías el amor con el espectro!”(Espinosa, 2004: 234). La concepción de amor esotérico que se ha formulado se torna visible en las tres producciones, siendo *Aitana* la novela donde Espinosa efectúa un discurso directo sobre el amor.

Se procederá a analizar a *Aitana*, esa novela que fue la última de Espinosa dado que ese mismo año muere, y que es también un homenaje al gran amor de su vida: Josefina Torres,

fallecida dos años antes⁶⁵. *Aitana* permitirá recoger el discurso amoroso de la obra Espinosiana.

⁶⁵ En el 2005 es el año donde sufre la más dolorosa pérdida: muere su esposa Josefina. Decide no volver a escribir, dado que siempre escribía para ella (Guerrero, 2007: 3-4), pero por rendirle un homenaje redacta su última novela: *Aitana*. Ese mismo año muere de un cáncer en la garganta.

**PARTE II: AITANA: LA DEFENSA DEL AMOR EN UN MUNDO CUNDIDO DE
DESAMOR**

IV CAPÍTULO: PARA LLEGAR A AITANA, UNA DEFINICIÓN DEL AMOR

4.1 Hacía una definición del amor.

El concepto amor aguarda toda una construcción histórica, filosófica y sociológica, si lo miramos, claro está, como producto cultural y no como sentimiento ya que hacerlo así sería entrar en terrenos de lo inefable. Julia Kristeva (2002), formula una filosofía amorosa -afiliada, no obstante, al psicoanálisis- que se encuentra adherida en la historia occidental, y que comprende, a modo de síntesis, el inicio de la interioridad del amor como reflejo de un Uno o Bien supremo. Tesis familiar con la de Espinosa.

Kristeva nota en Plotino y en el apoyo que hace del mito de Narciso elaborado por Ovidio - Narciso es incapaz de amar a alguien, se enamora de su reflejo y muere- el nacimiento del espacio psíquico del amor, esto es de la interioridad en cuanto reflexión de un Yo idealizado que se constituye por amor, pero siendo este amor a sí mismo dirigido hacia el Uno. Este Uno está contenido de instinto vital, de impulso amoroso, a la manera del Eros platónico ya que Plotino se basa en la filosofía de Platón, pero resultando en él interiorizada la idealidad platónica (92). Lo que se tiene con Plotino es que al mirarnos en nuestro interior que es nuestra alma -lo que viene a significar amarnos a nosotros mismos- nos fusionamos con el amor del Uno de la cual nuestra alma es su reflejo⁶⁶. Y de esta forma, de una instancia múltiple y material pasamos a la Unidad: recordemos que Plotino presenta

⁶⁶ En Plotino lo “que se define como un amor es la difusión luminosa, la reflexión reberverante del Uno que el alma mira y ama” (96).

una metafísica circular: de la unidad se cae a lo material para posteriormente regresar. Pues bien, este amor interior reflejo de un Ente absoluto será promulgado por el ahav judío, por el ágape cristiano, por la teología cristiana y por gran parte de la filosofía occidental, con sus particularidades, por supuesto. Así, resumiendo, el ahav judío promulgará un amor-ley, gozante y prohibitivo como heterosexual, siendo eminentemente individualizado (73). El ágape cristiano promoverá la idea de un amor de Dios hacia los hombres e igualmente el amor al prójimo como a sí mismo. Es la apología a la generosidad, el perdón y el desvinculo de la ley-castigo –lo que estudia Espinosa en *El signo del pez*. También es la diferencia notable con el eros platónico y el Uno plotiniano, porque es un amor que desciende además de ascender como sólo pasa en éstos (123). San Bernardo maneja una visión rebotante de corporalidad y sensualidad al hablar del amor a Dios; Santo Tomás propone en su antología “el amor a sí mismo manifiesta el sentido de conservación en el ser y en el bien” (154) ya que al amarnos a nosotros mismos amamos nuestro bien encontrando así a Dios que es el propio bien. En Espinosa habrá un vínculo del amor intelectual a sí mismo con el amor a Dios, es decir el eje conocimiento-amor; y con otros pensadores como Descartes, Kant y Hegel –mencionados solamente por Kristeva- el amor está presente en ese viaje iniciático hacia el Bien o el Espíritu absoluto pero sin esa turbación amorosa propia de los mencionados (6).

Espinosa se fundamenta en esta tradición. La concepción de amor no se desliga de la imagen de un cosmos contenido de impulso vital como tampoco de la interiorización o la instancia sagrada del proceso amatorio en el sentido de homologación con lo cósmico.

Pero que se incrusta en lo esotérico. En el caso de *Aitana* rastreado en la idea de las almas gemelas.

M. H Abrams (1992) nota cómo la ontología esotérica, aun sus distintas líneas y diferencias, plantea una base circular deudora de todo este pasado y que es posible asociar con la tesis observada por la pensadora búlgara: un movimiento circular desde la unidad -compuesta de ese impulso amoroso- hasta la multiplicidad -lo material- que termina por retornar a la unidad gracias a una vía espiritual (157). En este transcurso metafísico es clave el mito andrógino, desarrollado particularmente por Paracelso y Boehme: el hombre microcósmico de ambos sexos que cae en la multiplicidad, el mal, conllevando así a la división sexual -como material y psicológica- para después retornar a la unión de los opuestos (158-160). En relación al amor lo que tendremos es que los individuos son reflejos de la realidad cósmica contenida de amor pero que han caído a la realidad material y su fin es conectarse o fundirse a través del amor con lo Universal o lo Divino. Han sido en un principio una unidad andrógina que al dividirse en el mundo material deben encontrar su otra parte o la fusión total con ese ente divino. Lo que se hace -no hay que olvidar el desarrollo en occidente de la interioridad- desde el interior y por amor. Las reencarnaciones aluden al retorno a la Unidad, de evolución en evolución, hasta llegar a encontrar el alma gemela.

M. H. Abrams observa en el romanticismo –su objeto de estudio- esta metafísica circular de corte esotérico, aunque tenga sus diferencias, ya que muchos románticos se familiarizaron con esta tradición (166-187). E igualmente esa concepción amorosa

inherente⁶⁷. Lo mismo sucede con el modernismo que le ha interesado desde muy temprano, junto con el romanticismo, a Espinosa.

A partir de estos apuntes es inapropiado separar el término amor de la obra de Espinosa. Lo que el escritor construye en *Aitana* y elabora en gran parte de su obra es un discurso sobre el amor. Sucede que éste es inseparable del erotismo, de esa visión del erotismo que brinda Bataille: como escape de la discontinuidad -de ese yo constituido y de esa realidad del trabajo o profana- para rozar la continuidad o experimentar el fuera de sí; de esa posibilidad de entrar en la dimensión sagrada transgrediendo así el mundo profano. Esto comprende la vía interior de la que habla Kristeva, por tal razón hay un paralelismo entre los términos, sobre todo cuando Bataille habla del erotismo sagrado que refiere a la experiencia mística que envuelve la creencia en una divinidad (27). Pero hay un complemento –en relación con Espinosa- en la medida que se junta el placer carnal y la condición thanática, ya sea en el placer sexual que envuelve desgarradura y dolor o en esa misma muerte del sujeto por acceder a una trascendencia. También en el hecho de que Bataille sugiere directamente la transgresión de los órdenes represivos por acceder a una ilusión de libertad, que es algo que insinúa Espinosa. El erotismo quiebra, sin destruirlo, la uniformidad del orden social y el dominio desmedido de la razón para darle espacio al cuerpo y a los sentimientos que son inherentes al ser humano y que terminan siendo

⁶⁷ M. H. Abrams en su estudio dedica un apartado al amor romántico. Afirmará que en los románticos “el término amor se extiende más allá del reino humano a todos los modos de conectividad cósmica, incluyendo las fuerzas naturales de la gravitación y el electromagnetismo” (296). Los autores románticos no se separan de la concepción esotérica –pero también cristiana y filosófica- que implica un movimiento espiral desde la unidad a través de la separación y oposición hasta una unidad más alta, donde ésta es alcanzada por la fuerza del amor. Para M. H. Abrams los poetas románticos son más que todo poetas del amor y en éste vieron una salida para el problema de orden social y moral que padecieron (303). No hay duda de que Espinosa se inscribe en esta línea.

reprimidos por la cultura. El erotismo, en ese despego de las relaciones utilitarias o del mundo del trabajo, en ese, digámosle así, experimentar la no-razón, invoca la trascendencia del ser⁶⁸. Además, no sería apropiado separarlos si tenemos en cuenta la importancia del erotismo de Bataille en el campo literario y en la trayectoria de Espinosa.

Entonces el amor y el erotismo en Germán Espinosa resultan semejantes y complementarios. Pero por toda la carga histórica y la dimensión cósmica que conlleva el concepto del amor, evidentemente presente en la obra de Espinosa con un trasfondo esotérico, se hace menester cobijarse en él, reconociendo que es inseparable del erotismo de Bataille. Por eso cada vez que se hable de amor en Espinosa estará presente la dimensión erótica que se ha señalado, y viceversa.

4.2 El amor en *Aitana*

Aitana es principalmente una defensa del amor espiritual en un mundo lleno de desamor y materialismo. Su protagonista es un escritor reconocido⁶⁹ que desea recordar lo que significó en su vida su amada Aitana y las causas oscuras que la llevaron a la muerte, en medio de una Bogotá caótica, materialista y pluricultural del siglo XXI. En el transcurso de

⁶⁸ Los dos tiempos que a los que se refiere Bataille (2005), el tiempo profano y el tiempo sagrado, son complementarios (121). La transgresión en el tiempo sagrado, de los interdictos, que evoca el erotismo, pasa a ser una confirmación de la necesidad de volver al orden del tiempo profano, del trabajo, cumpliendo el ciclo de renovación entre uno y otro.

⁶⁹ *Aitana* es sin duda una novela de escritor con guiños autobiográficos -el personaje de Aitana recuerda a Josefina, la esposa de Espinosa fallecida en el 2005 y el narrador al propio autor. Siendo una novela en la que la estructura del espacio social donde transcurre la acción coincide con la estructura del espacio social en que Germán Espinosa está inmerso.

la narración esta voz protagonista sostiene la valoración de un amor excelso que roza el más allá y que sufre todo tipo de maleficios contra el escepticismo propio de la sociedad materialista, entregando así una visión fantástica y espiritual del amor que se presenta como crítica ante el desencanto característico de la sociedad contemporánea.

En el primer capítulo el narrador habla sobre *Aitana*, su esposa fallecida, y sobre el amor, empleando, como es habitual en Espinosa, referencias culturales. Parece quedarse con una: “me he guarecido bajo una presunción de los esoteristas: aquella según la cual existen «almas gemelas» que se conocieron en un plano anterior de la existencia y sólo prosiguen en esta vida el amor irrevocable que se profesaron en otra” (Espinosa, 2007: 11). Y parece aceptarla porque más adelante afirma:

De mí se decir que me case porque una fuerza misteriosa me exigía unirme a ella, al extremo de imaginar, no bien la vi por primera vez y sin conocer aún la tesis esotérica atrás esbozada que se trataba de alguien a quien había amado ya en vidas anteriores, con quien me ligaba un tiempo mucho más anchuroso que el mero lapso de una existencia (12).

La novela empieza con el mismo sustrato esotérico de sus anteriores producciones y con la misma imagen del amor que aduce a la reencarnación, tan evidente, por su discurso directo, en *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* y *Cuando besan las sombras*. Y esta imagen, que aquí da pie a la idea de las almas gemelas, se reforzará a lo largo de la trama.

Pero esta imagen es inseparable de un entorno lleno de misterio y muerte, propio del género negro. La novela es una historia de amor y versa sobre el amor, pero en un entorno lleno de misterio y muerte. Espinosa revisita el género negro con la construcción de un personaje, un brujo literato y sus maleficios; este, debido al desplante del protagonista y de otro personaje escritor, J. M. Rubio-Salazar -clara alusión a R.H. Moreno-Durán-, decide tomar venganza a través de la brujería, por eso una serie de dificultades y asesinatos invaden al protagonista y a sus allegados. Mientras el protagonista intenta sortearlos, indagando por la naturaleza misteriosa de estos crímenes -y del amor-, y enfrentarse al verdugo, que adopta la forma del mismo demonio, sufre la pérdida de su amada.

Lo que importa de esta trama siniestra como de cualquier novela negra es la radiografía que el protagonista ofrece de la sociedad y la ciudad que habita. Ésta se define en términos de espiritualidad y materialidad, con el amor de por medio.

La ciudad en *Aitana* es un personaje más que envuelve a los otros y que expresa la confusión de una realidad compleja. Bogotá además de estar habitada por individuos alienados pulula de grupos armados y de hermandades o sectas cuyos fines son “meramente excéntricos, o bien siniestros o insondables” (83). Estos grupos están anclados en una concepción materialista de la vida, es decir en un pensamiento moderno, particularmente marxista, que honra la ciencia y desprecia todo espiritualismo. Así afirmarí el narrador de un personaje y de la misma sociedad:

Se revolvía en su ánimo, sin duda, todo el bagaje materialista que no sólo ella, sino la totalidad de los habitantes del planeta hemos dejado filtrarse en nosotros, sin que la mayoría de las veces seamos conscientes de ello, al calor de las andanadas científicas contra el espiritualismo y de tantos «ideólogos» que no vacilan en calificar de «ingenuos» a quienes aún demoran en creencias que juzgan paleolíticas. Al calor asimismo del desprestigio de las religiones, a las que Marx (omnisciente para sus seguidores) señaló como presunto «opio del pueblo», y las cuales, por su parte, no dan tregua a su afán de envolver dentro del más rígido y desatinado dogmatismo todo lo relativo al mundo espiritual (141).

La apuesta de la voz protagonista ante una visión espiritualista y la oposición ante un mundo materialista que juzga dominante y excluyente, es evidente. Este mundo dominante es el moderno construido bajo las premisas seculares, pero particularmente desde la óptica marxista. Al igual que en otras novelas de Espinosa, como *El magnicidio*, se resalta la crítica ante la ideología extremista de izquierda; sin embargo en *Aitana*, se encuentra además, una posición de respaldo a la derecha⁷⁰.

De todas sus novelas, *Aitana*, es la que más expone guiños directos sobre la realidad social que vive el escritor precisamente por ser una novela de autor que se regodea en lo autobiográfico, esto se aprecia en su respaldo al gobierno de turno, en la crítica a distintas posiciones literarias y en el conflicto actual religioso que mas adelante se analiza. Y también es la única que cae en la arenga, por sus continuos rechazos de corte virulento. Uno de esos rechazos, enlazados con el materialismo, se percibe en la mirada etnocéntrica del europeo: “Los europeos no han logrado superar la costumbre de imaginar

⁷⁰ En una de esas habituales conversaciones, el protagonista defiende al gobierno de turno –alude al gobierno de Álvaro Uribe- ante Obeso, el antagonista que milita en la izquierda: “Le demandé, sin apelar al tono polémico sino fingiendo una curiosidad pueril, si podía ser motejado de «fascista» un gobierno que garantizaba la más desaprensiva libertad de expresión, que había brotado de la voluntad popular...” (270)

caprichosamente el resto del mundo, sin la menor comprobación empírica. Lo que les dicte su fantasía arbitraria, eso piensan que somos” (105). Otro rechazo se percibe al apoyo que éstos dan a causas “revolucionarias” de grupos de izquierda por la visión exótica que tienen del latinoamericano, tomando a los gobiernos de aquí como dictatoriales: “No he logrado entender por qué los europeos imaginan dictatorial todo gobierno latinoamericano” (104). También en la crítica al entorno consumista y plegado a la técnica de quienes detentan el máximo poder económico del mundo. En este ataque hay al igual un realce de lo latinoamericano que resiste lo hegemónico⁷¹:

Entonces me reanimé diciéndome que en América Latina residía la sola promesa de un mundo futuro en el cual el desafuero estadounidense y la apatía de Europa hubieran precipitado ya la apoplejía de esas sociedades enfermas y maléficas, de hombres triturados por la aplicación opresiva de la técnica e, irónicamente, idiotizados por su «éden» de consumos superfluos (113).

Se advierte en *Aitana* una dinámica de opuestos y de resistencia-dominación. El mundo espiritual -con más posibilidad de refugiarse en Latinoamérica- ante el mundo material promovido por la hegemonía europea y estadounidense, condicionado por el cientificismo como el consumismo y estampado en gran medida en la ideología marxista. Uno es el marginado, el otro el dominante y excluyente. No hay en la novela reconciliación, sino la

⁷¹ A través del motivo de reuniones sociales, pero sin esa prosa que cobija la arenga, se vislumbra también en *La balada del pajarillo* y *Cuando besan las sombras* la crítica ante el poder hegemónico europeo y estadounidense por su tendencia a la exotización, exclusión y homogenización cultural sobre el pueblo latinoamericano y el resto del mundo, asimismo la fortaleza como resistencia que posee latinoamericana. Y ya hemos visto al analizar su recorrido social que esta tesis es recurrente en su obra narrativa porque ciertas novelas y cuentos aunque hablen de un pasado -el siglo XVII, XVIII, XIX- hacen una crítica a la realidad del presente.

más tajante oposición, además de una visión unidimensional. Esto hace que se sienta a lo largo de la novela la intolerancia entre distintas visiones de mundo.

Tal dinámica, no obstante, se centra en el amor. Es en el amor donde se ensancha la crítica y se encuentra la apuesta. Se exalta el amor espiritual y hay una oposición ante un “amor” material que domina en la sociedad. En una discusión que mantiene el narrador-protagonista con el personaje de Obeso saldría a flote las visiones opuestas sobre el amor:

Comenzó diciendo que esa forma mía de ver la relación de pareja como una especie de «fenómeno místico» era puro gaje de un espiritualismo desaforado, trasnochado y malsano. Ningún bien psicológico me hacía. Él, como «hombre moderno y, por tanto, materialista», tenía muy claro aquello en lo cual consistía eso que llamábamos *amor*. Esta última palabra la pronunció con remarcado desprecio. Lo que Aitana y yo decíamos sentir el uno por el otro, postuló, no era otra cosa que una adicción tan indicadora de una voluntad débil y de una ausencia de formación filosófica como la que también sufríamos, ella por el tabaco y yo por el alcohol. Decidí enmudecer por ver en qué iría a parar aquella homilía agnóstica (382).

El personaje Obeso, reflejo del mundo moderno y caricatura del marxista extremista, tiñe el amor de cientificismo y lo asocia a lo puramente corporal -emite un alegato definiendo el amor como proceso químico (383)- y el protagonista se defiende en la crítica a esta visión de amor.

La lucha entre materialismo y espiritualismo, entre amor y desamor, la ganaría el protagonista -aunque desde el principio por la palpable alternancia con hechos insólitos y fantasmagóricos- y de una manera marginal. El amor entre *Aitana* y él, a pesar de las

calamidades que sobrelleva, rebasa las barreras del tiempo. Aitana muere, pero se convierte en fantasma al final.

¿Cuál es finalmente la visión de amor en la novela? Ésta comprende lo que ya se ha analizado. Hay una asociación del amor con un cosmos y esta vinculación, como se retrató en el recuento histórico, se refiere a la interioridad en la medida de verse como homologación. Que esta trascendencia deviene del pensamiento esotérico en la idea del andrógino y de la reencarnación, porque, aunque al principio de la novela se presenta como hipótesis del protagonista, al final se confirma en las palabras que su difunta esposa, ya fantasma, le escribe en el computador: “Amor: No dejaré de esperarte. Cuando mueras, estaremos juntos” (404). Sin que, claro está, podamos colegir una tradición esotérica específica, ya sea por la diversidad de tradiciones y prácticas ocultistas que se exponen - tantrismo, rosacruzismo, orfismo, brujería, satanismo- como por la desaprensión del protagonista por una religión particular: “Jamás he sido acólito de ninguna religión” (386), lo que sugiere verlo en la óptica del sincretismo esotérico. Además, el carácter fantástico de este amor, por la condición fantasmagórica que adopta Aitana como por la presencia de elementos sobrenaturales a lo largo de la historia.

A diferencias de novelas como *La tejedora de coronas* o *Los cortejos del diablo*, no hay esa turbación amorosa del enamorado que extiende su deseo ni mención de cuerpos eróticos; tampoco un lenguaje henchido de deseo. Además se percibe una valorización implícita del matrimonio con la particularidad del sacrificio conyugal (248), algo no presente en sus anteriores novelas y que se debe a los numerosos años que lleva acuesta la

pareja. Aunque de todas formas sí se presenta el dolor por la amada y la condición thanática como la referencia a lo carnal y lo paroxístico⁷².

Por otro lado, la estabilidad psíquica de este amor. Según Kristeva (2002), creer en un Ente Absoluto o cosmos implica poseer una identidad estable -o creída estable- por tener la seguridad de que un Dios o Bien supremo nos ama⁷³. Por eso, según esta autora, en la contemporaneidad no hay amor como tal, porque es una época sin Dios, con un cristianismo disuelto y con las grandes cosmovisiones que ofrecían la salvación y el Bien derrumbadas⁷⁴. Es decir, Kristeva asume que hay amor en la medida que hay un Ente ideal.⁷⁵ Lo que supone que sin Dios estamos no hay amor, sin un Padre ni Madre a quien idealizar, con un espacio interior desestabilizado.

Aunque Kristeva se equivocó con respecto a la ausencia de Dios o de cosmovisiones, ya que en estos tiempos proliferan los grupos religiosos, su mención es oportuna para señalar

⁷² La ausencia del acto carnal y la relación con la muerte en la acción sexual, no se da entre el protagonista y Aitana pero sí en otros personajes. La apología al deseo carnal está presente en la escena en que Sarmiento, literato admirador del protagonista, y una joven comunista, van a tener relaciones: “se entrelazaron sobre el lecho y trataron de sorberse y auscultarse y asimilarse el uno al otro como en una absorción mutua en que sus cuerpos se tornaran permeables y acabaran fundiéndose uno en otro” (87). Y la evidente conexión eros-thanatos, en la muerte de otro joven admirador, Aristizábal, en pleno acto sexual (400).

⁷³ Bien puede uno preguntarse porque hay estabilidad en el amor si éste usualmente conlleva turbación, alucinación, pérdida de la realidad. Para Kristeva en el amor hay sujeto porque hay un otro ideal con el cual identificarse, aunque haya turbación. De ahí su frase: “el amor es una muerte que me hace ser” (31)

⁷⁴ “En la actualidad carecemos de lo *propio*, cubiertos de tantas abyecciones, y porque los hitos que aseguraban la ascensión hacia el bien han resultado dudosos, es por lo que tenemos crisis de amor. Digámoslo: falta de amor” (6)

⁷⁵ Para Kristeva el amor “reina entre las fronteras del narcisismo y la idealización” (5). Siempre con un Uno o Dios presente. No tener un terreno propio, un espacio psíquico mantenido por el narcisismo, gracias a no tener un Otro idealizado por el cual nos constituimos, conlleva a no cobijar el amor. Ya no hay un *uno mismo* a quien amar ni tampoco, por esto mismo, un amor a otros. De ahí que el Narciso moderno se asemeje al Narciso de Ovidio -no en el sentido de amarse a sí mismo en pos de amar al Uno, al Otro, como lo tomaron, señalando su error, Plotino y el cristianismo- en la medida en que es alguien incapaz de amar, que sólo se fija en su reflejo huidizo, en lo temporal, en lo material, en la medida en que es alguien desprovisto de espacio propio: “no ama nada porque no es nada” (334)

que el amor en Espinosa implica un espacio psíquico estable o, en otras palabras, el hecho de que valide el amor confirma la estabilidad del espacio psíquico. Creer en un cosmos, por más maligno que sea, y en la reencarnación, con esa posibilidad adyacente de conocerse en los avatares y esa confianza que brinda por el reencuentro con la amada, permite una paz interior, un espacio propio.

Y esto es visible en la novela. El protagonista no es una voz fragmentada ni tampoco lo es su discurso, éste es lineal y coherente; es decir no se presenta en *Aitana* la dislocación y fragmentación propia en narrativas contemporáneas donde se cuestiona la idea de sujeto. Hay una estabilidad en el personaje principal y en el relatar, lo que no quita la duda, el malestar o ciertos desequilibrios, por razones fisiológicas, que pueda tener el personaje - desde capítulo XIV hasta el XVII se narra el delirio causado por una anestesia en la cirugía que vive el protagonista, donde, por obvias razones, se presenta confusión e irrealidad- Tampoco niega, este espacio interior estable que brinda el amor, la referencia a un mundo oscuro, maligno y misterioso, recordemos que su metafísica pertenece al esoterismo. De ahí que esta voz relatora, coherente y unitaria, maneje la retardación del suspenso en la narración, usualmente al finalizar cada capítulo, y se rodee de crímenes y muertes, con el deseo inherente de revelar el misterio que esconde la condición enigmática del universo⁷⁶. Lo que es propio a la vez de la novela negra. Por último, este espacio interior comulga con la idea de *rozar la continuidad*, aunque ésta signifique romper con la identidad constituida.

⁷⁶ Del cosmos dirá el protagonista: “ese vasto y desconocido fenómeno que, incapaces de descifrar ni siquiera de presentir en la mayor parte de sus facetas, llamamos el universo” (68). Con respecto a las muertes y crímenes, que son abundantes, estas son causa del maleficio del brujo-escritor, que se ensancha sobre el protagonista y sus allegados.

El tiempo sagrado es un momento de escape del tiempo profano, pero ambos se complementan. El hecho de que un místico se desprenda de sí para acercarse a una divinidad no significa que sea una persona inestable o fragmentada, todo lo contrario. Es una renovación de la persona.

Ahora bien, si se ha argumentado que el anclaje en lo espiritual no significa desconocer la parvedad del mundo o la presencia absoluta del mal, gracias al talante esotérico, ¿qué tiene de valioso retomar una vía espiritual por el amor? ¿Por qué el amor es una salida en *Aitana*? Primero, la seguridad de considerarlo recíproco y para toda la eternidad, no desestabilizando así el espacio psíquico que, tal como dice Kristeva, es habitual encontrarlo abolido en la época actual. Y si le considera así se valoriza –lo que Espinosa hace cargándolo de fantasía y misterio- y no se devalúa como puede hacerlo el materialismo reinante, personificado en el personaje de Obeso. Segundo, este amor apunta a una homologación con lo cósmico, en el sentido de asemejarse a su magno poder que está contenido de impulso amoroso, implicando que el *individuo* –se resalta el carácter interior, pero además el tono individualista no colectivo- pueda trascender la condición perversa de la realidad histórica o cotidiana y evitar el olvido de la humanidad por parte de la divinidad que, al parecer, sólo perdona si hay empalme con ella a través del amor:

En verdad, una especie de mansedumbre universal parecía derramarse sobre nosotros en ese preciso instante. Pero, mi amor, debiste comprender que aquella mansedumbre se aposentaba sólo en nuestros espíritus. En el lugar geográfico en donde nos hallábamos, nos rodeaban multitud de guerras y, en la propia Kenya, un enjambre de odios triviales. Nuestro mundo no está hecho para la paz ni para el amor: la sola presencia de la muerte, que nos envuelve bajo múltiples

ropajes, descarta toda posibilidad de encontrarlos, salvo en la entraña de nuestros corazones. Pero éstos, como lo intuías en aquella tarde remota, pueden en forma eventual colmar el universo y saturarlo como si quemáramos un olíbano volátil e incensáramos los espacios infinitos. Cuando amamos, santificamos las esferas. Y mientras exista un ser humano capaz de amar, la ira de Dios que parecía obsesionar a Isaías no se verterá en castigos apocalípticos sobre el mundo (315).

Sintetizando, el amor en *Aitana* es el sustento de un esoterismo que se opone -y propone- a la visión materialista de las sociedades contemporáneas cuya característica principal es el desamor. Este amor comprende un carácter fantástico encaminado a una sola persona por toda la eternidad, atisbado en la figura de las almas gemelas y la reencarnación. Parte de una interioridad teniendo de reflejo al Otro y homologándose con él siendo éste esencialmente amor. Por ello es deudor de una larga tradición, pero que se aprehende en la esotérica. De ahí que dicho amor tenga eco del eros platónico, del Uno plotiniano, del ágape cristiano, pero constituyéndose su visión en un cosmos enigmático y sombrío, plegado de reencarnaciones y fijado en un último ciclo en la eternidad, particularidad de la tradición esotérica. Este Cosmos está formado, como dijimos, de amor -¿Amor loco, absurdo? ¿Amor generoso, castigador? difícil saberlo- pero además es un Cosmos que lo exige de las criaturas a las cuales emana. Además el amor está enmarcado en la institución del matrimonio y compuesto de cariño, comprensión, sacrificio y dolor, y, sobre todo, rodeado por la muerte, aunque no posee la fruición propia del erotismo hallado en gran parte de su obra.

Por último, este amor indica individualismo por su condición interior y espiritual. La vía que implica no traduce una preocupación social. De ahí la oposición, implícita, con el marxismo y la izquierda, que aboga por una sociedad igualitaria donde los bienes son propiedad común. Por otro lado, para Espinosa, parece más apto para el pueblo latinoamericano que el europeo o estadounidense, que se abastecen de materialismo y consumismo.

Realizado el análisis interno de la novela se retornará al campo literario contemporáneo, que se había sugerido anteriormente, para denotar las apuestas que se enfrentan o se relacionan con *Aitana*. Porque detrás de esa visión espiritual del amor que defiende la voz protagonista y que se opone al materialismo reinante, se encuentra la oposición a una literatura del vacío que habla de desamor y la defensa ante una literatura que recobra el amor y lo espiritual.

V CAPÍTULO: AITANA Y EL CAMPO LITERARIO BOGOTANO DE PRINCIPIOS DE SIGLO XXI

5.1 *Aitana* y el campo literario bogotano de principios de siglo XXI

Ya que *Aitana* es una novela de tinte autobiográfico se pueden rastrear las oposiciones a distintas posiciones dentro del campo. Por ejemplo, el protagonista deja ver su desapruebo ante una posición de corte feminista: “el departamento de letras [en relación a una Universidad], caído hacía tiempo en manos de un grupúsculo de mujeres de tendencia feminista y gustos equívocos” (27) o ante una posición fundamentada en el mercantilismo que menoscaba la autonomía artística:

Por aquella época hacía tiempo había empezado a reunirme en forma asidua con estudiantes o con recién egresados de departamentos de literatura, que iban conformando ya la más lozanas de las generaciones literarias en un ámbito cada vez enrarecido por la mercantilización del arte y por la puja entre literatos que trataban de disputarse el mercado y el favor de la juventud. (25)

Pero la oposición clara es ante una literatura de tinte desencantado, materialista, que habla de desamor -que bien puede ser la misma que se disputa el mercado, según Espinosa, ya que goza de éxito editorial- aunque no haya una referencia directa en la novela. En esta posición se centrará el análisis.

Esta es la posición que agrupa a “viejos” escritores como Germán Espinosa y que tiene de consigna el ánimo contestatario. Ésta, que otrora escaseaba de capital simbólico, cuenta ya

con legitimidad como se puede ver en el respaldo editorial, la atención de la crítica y la recepción de obras del escritor cartagenero como de otros agentes asociados. Oscila entre el vacío y la utopía o tiene una posición dentro de la posición: esa que remonta al mito sin que el desencanto y la actitud crítica deje su protagonismo. La otra posición es la protagonizada por “nuevos” agentes que en corto tiempo adquieren reconocimiento dentro del campo, tanto que se han convertido en un nuevo “boom” editorial⁷⁷. Se perfila en el vacío radical o en la dimensión thanática. Se ubican aquí autores como Antonio Caballero o a Fernando Vallejo.

García Dussán en *La narrativa colombiana: una literatura thanática* (2005) analiza esa postura. Afirma que la literatura contemporánea potencializa el aspecto thanático que desde hace cinco décadas –empezando en el periodo de la Violencia- ha estado presente en la literatura colombiana. La imposibilidad de reconciliarse con el otro expresada de manera violenta y escéptica se manifiesta de forma tajante con nuevos escritores. Ya no con un anacrónico realismo mágico o con cualquier sumisión al mundo mítico ni con un espíritu contestatario, sino desde otros tonos que se encaminan a co-construir una nación imaginada:

⁷⁷ En los últimos años se ha fortalecido un público lector en Colombia que lee obras de escritores colombianos. Hay un nuevo “boom” en la narrativa del país si tenemos en cuenta que de los 10 libros más vendidos, ocho son de autores colombianos y sobre todo de nuevos novelistas; además han tenido éxito internacionalmente y en algunos de ellos sus novelas han sido trasvasadas al cine. Entre esos escritores, que también han recibido premios por algunas de sus novelas, se encuentran Jorge Franco, Héctor Abad Faciolince, Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Ángela Becerra, Laura Restrepo, entre otros (Villamizar, 2007) Jorge Franco, por ejemplo, ha publicado siete ediciones de *Rosario Tijeras* (1999), novela que fue llevada al cine junto con *Paraíso Travel* (2001); Héctor Abad Faciolince ocupó el primer puesto entre los cincuenta mejores libros de 2006 con *El olvido que seremos* (2006) según la revista “Pie de página” (2006: 45); Mario Mendoza está entre los primeros lugares con *Los hombres invisibles* (2007) y su novela *Satanás* fue también llevada al cine.

La irreverencia, la grosería, la denuncia descarnada y el aspecto personal resultan ser el pináculo de una forma thanática que pasó de ser abordada desde la utopía, el mágico realismo y el desencanto representacional a ser expuesta como vano intento de consolidar idea de nación a través de moldes culturales que no corresponden con la identidad real de la comunidad colombiana (Párr. 3).

Es decir que estas apuestas ven un fracaso en el intento de asir una idea totalizadora de la realidad nacional o latinoamericana y a su vez se oponen ante modelos nacionales de identificación. No proponen nada pero dejan la puerta abierta para la construcción de nación imaginada –comprenden que la obra forja un imaginario que tiene, no obstante, asiduo con entornos culturales y que dicho imaginario termina por co-construir identidad. Y esto lo realizan teniendo presente el aspecto erótico y por supuesto la dimensión desencantada y violenta. Así afirmaría García Dussán en *Literatura thanática* (2007):

Se entiende que la literatura perversa [otro nombre dado a la thanática] es aquella que funda su propia versión, que ya no enfrenta los grandes discursos de poder sino que desacraliza la institución a través del acto, expuesto como choque gracias a su crudeza e hiperrealismo, y que va de la mano de una realidad que cobra sentido gracias al imaginario social erótico, fragmentado y posmoderno (50)

Así, por ejemplo, Efraím Medina con la novela *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2003) muestra un mundo crudamente fragmentado que se proyecta como acto interminable, negando toda pretensión de verdad, de ahí que García Dussán (2005) diga que la característica principal de Medina y de la literatura actual es la de ser preformativa. También rompe con la formalidad literaria de un centro letrado por una escritura prosaica e

hiperrealista que responde más a grupos periféricos acoplados en la música popular y en la realidad massmediática. Sin olvidar la envoltura erótica que declina ante la muerte: el amor será desechable, asesinado, como lo sugiere el mismo título. Con la *Sexualidad de la pantera rosa* (2004) retoma el mismo desencanto y tono irreverente, pero enfatizando en el rol sexual social: “Aborda estos temas porque es una forma de co-construir desde abajo, desde el margen, un cuerpo que coincida con la realidad confinada, fragmentada y que se opone al impenetrable cuerpo central” (Párr. 12). Exhibe un personaje andrógino –el de la pantera rosa- alejado del prototipo “macho, protector y proveedor” que sostiene el centro hegemónico, de ahí que abogue por un imaginario de libertad y tolerancia sexual.

Mario Mendoza con *Satanás* (2002) también evidencia el vacío y la apatía en la fragmentación de sus personajes y de la trama, en franca oposición al espíritu contestatario de denuncia social y de aliento conciliador. La violencia se encrucece en la figura del psicópata, un ser incapaz de comunicarse con el otro que termina por cortar toda esperanza en la novela al asesinar a los demás personajes, y también se encrucece en el erotismo que se cubre de desgarramiento y desolación, en relaciones cobijadas por violaciones y enfermedades. Jorge Franco reafirma con *Rosario Tijeras* (1999) esa relación eros-thánatos que García Dussán (2005) insinúa en la historia de amor tóxico, mortífero, que tiene al mundo del narcotráfico y sicariato como escenario: “Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte” (11). Otro que habla de un amor efímero, desechable, es Héctor Abad Faciolince; novelas como *Fragments de un amor furtivo* (1998) o *Asuntos de un hidalgo Disoluto* (2002) ponen en jaque la idea de matrimonio y se bufan de la creencia en romances destinados.

Asumen el erotismo sin ninguna trascendencia apuntando siempre a lo efímero y desencantado como es el mundo que retratan. En *Fragmentos* Susana, la amante del protagonista que relata las variadas experiencias amorosas que ha tenido a lo largo de su vida, como una Sherezada postmoderna, afirma: “Él ya no quiere mi amor, y en realidad yo tampoco, es más, mi amor le estorba, yo le estorbo, y debo desaparecer” (393).

Estas apuestas son las más relacionadas con *Aitana* en sentido de oposición. No hay ningún cosmos presente en ellas, ausente es una estructura de forma mítica, tampoco hay una actitud contestataria frente a los imperialismos o una preocupación por la identidad latinoamericana, menos la erudición apabullante. La escritura, con esa acumulación de estilos y géneros sin principios organizadores, es fragmentaria, los personajes son desequilibrados, ejemplos notables de un espacio psíquico inestable, retomando a Kristeva, las referencias son de talla massmediática, en tono irreverente y crudo, y el escepticismo está presente de principio a fin⁷⁸. Además el rechazo a escritores “viejos” como el mismo Espinosa refuerza la oposición⁷⁹. Pero principalmente el amor está devaluado.

Efraím Medina en *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* diría del amor:

“Como no tengo a quién odiar lo odio a él, como no hay culpable lo culpo a él, como no hay enemigo le convierto a él en enemigo. Mi amor es sobrenatural, un pecado sin Dios, una telenovela sin fin, un nuevo comercial de margarina. Como a quien debo matar es a mí, mato el amor.” (131)

⁷⁸ García Dussán (2007) menciona algunas características de esta novela actual: “estructura fragmentaria del tiempo ficcional; degradación del cuerpo; erotismo; hiperrealismo; irreverencia; búsqueda de lo propio en lo universal y conversión de lo privado en público” (22)

⁷⁹ Efraím Medina en *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* critica a agentes del campo que cuentan con las posiciones de más capitales, como a García Márquez –que le dirá “papagayo disecado”, al igual que recalcará lo poco que sus libros le dicen a la realidad actual- y a Álvaro Mutis. Sobre Germán Espinosa diría: “no voy a tomarme en serio el asunto de la droga y mucho menos los libros de Germán Espinosa” (73-83).

Este amor frágil y desencantado es la temática más trabajada por estos escritores. Jorge Franco en una entrevista diría sobre éste:

“El amor es un tema que me ha intrigado siempre y que he leído en la ficción y también en ensayos y demás tipos de textos...El amor es algo que evoluciona a la par que el hombre. El amor es algo que va cambiando. Es un fenómeno cultural y social. No es lo mismo el amor en los griegos que el amor en la edad media o que el amor ahora” (Fiorillo, 2007: 27).

El amor que ellos consideran de ahora tiene o forma de desamor, como señalaría Kristeva, sobre la contemporaneidad, en donde si en nada se cree, nada se idealiza y por lo mismo nada se ama, o es un amor fugaz, carnal, desechable. El que mejor ayuda a entender la imagen del amor en estos autores es Zygmunt Bauman (2005) con su texto *Amor líquido*. El ensayo trata del desmoronamiento de una concepción de amor de lazos perpetuos y aspecto trascendental en las sociedades contemporáneas -el *moderno mundo líquido*- donde reinan valores cambiantes y reglas inestables. En unas sociedades dominadas por un capitalismo cargado de racionalidad consumista que torna todo -ideales, valores, deseos, trabajos, relaciones- un producto intercambiable, prontamente desechable y que sólo sirve a intereses puramente egoístas, el amor va a resultar semejante. Los compromisos actuales no tienen garantía de duración, se conectan y desconectan fácilmente por simple propósito de satisfacer un deseo personal; siendo este “amor” dominado o eliminado ya no por el deseo, sino que el mismo deseo es reemplazado por las ganas, es decir lo más efímero posible y lo más abierto al intercambio (26-28). Este es el amor líquido, propio de seres sin

vínculos de cualquier tipo, que andan perdidos, a la deriva, con crisis de identidad y por eso incapaz de amarse como de amar al otro. La moderna sociedad consumista ha terminado por matar el amor y a la persona:

El retroceso de las habilidades de sociabilidad se ve fogueado y acelerado por la tendencia, inspirada por el modelo de vida consumista dominante, a tratar a los otros seres humanos como objetos de consumo según la cantidad de placer que puedan llegar a ofrecer, y en términos de “costos beneficios ... Perdido por el camino ha ido quedando el valor intrínseco de los otros en cuanto seres humanos únicos e irrepetibles, así como la preocupación por el cuidado de la propia y ajena especificidad y originalidad. La solidaridad humana es la primera baja de la que pueda vanagloriarse el mercado de consumo (194).

Este amor líquido que refleja una concepción consumista y materialista es a lo que se opone Espinosa en *Aitana*, defendiendo un amor espiritual de arraigo esotérico. Es cierto que el amor líquido no se separa de la relación eros-thánatos que se ha comentado en la historia del campo y que ha sido trabajada por Espinosa, lo que pasa es que, debido al vacío reinante, ahora el thánatos está por encima del eros.

Esa literatura thanática, que está enlazada con el erotismo en forma de amor líquido y que no señala derroteros, sí imagina la nación como señala el crítico García Dussán (2007). Ayuda a co-construir una identidad nacional desde los márgenes, con puro afán de descentralizar. Así que en esa mirada puesta al amor fugaz, a los diversos roles sexuales, se encuentra también la promesa de una realidad autónoma, libre de aprensiones y yugos - yugos que proporciona, por ejemplo, la institución del matrimonio- y que, según García Dussán, va de la mano con el sentir real de la colectividad que comulga con un mundo en

permanente cambio. Lo mismo se puede decir de su desecho a los grandes discursos: Dios, el Estado, el Sujeto. Se subraya el sentir de varios grupos sociales como a la vez se abre una vía para escaparse de posibles opresiones y de manipulaciones por parte de instancias hegemónicas de poder -sin que esto signifique que los enfrente como la generación contestataria.

No obstante, esta posición mantiene similitudes en muchos aspectos con la contestataria. Ya otros escritores a finales de los setenta y transcurso de los ochenta se habían cobijado en la dimensión posmoderna que marca el vacío y enfatiza en el erotismo y la violencia, como lo hace principalmente R.H Moreno Durán; también otros ya habían trabajado sus formatos narrativos: es el caso de la novela negra con sus diferentes tonalidades y que ahora un Mario Mendoza, un Santiago Gamboa, trabajan. Lo mismo en la exploración de lo urbano y la exploración al pasado. Sucede que esta posición thanática y erótica potencializa el vacío en esas distintas direcciones, abandona el impulso de crítica social, huye ante todo aire mítico y utópico, y habla a la vez, con una marcada presencia massmediática, desde otros lugares que otrora eran excluidos.

Existen otros autores ceñidos a esta posición. Uno de ellos es Daniel Samper Ospina con la dirección de la revista “Soho”, una de las revistas de mayor circulación y venta en el país (Patricio, 2005: párr. 2) y que publica a muchos de los nuevos agentes. Esta revista explota lo erótico para fines comerciales; en ella el sexo y el deseo se convierte en objeto de consumo perfilándose en grado extremo la carnalidad, la banalidad y la fugacidad de las relaciones de un mundo desencantado. El amor en la revista es sustituido en mayor medida por un culto al hedonismo y un manual de sexo.

Con lo expuesto, es visible constatar que *Aitana* se opone a esta posición. Posición que denomina dominante si se tiene en cuenta el éxito en ventas de estos nuevos actores. Es la usual contienda entre los viejos y los nuevos para la búsqueda de conservación del poder y para la consecución de éste. Si la última novela de Espinosa postula un eros-thanatos donde el eros, el amor, va por encima de la muerte y la decadencia por su carácter de propuesta; esta nueva postura enseña, como hemos afirmado, un thánatos que va por encima del eros: la decadencia y el vacío gobiernan. Sin embargo, Espinosa no está solo, tomas de posición como *Tamerlán* (2003) o *Donde no te conozcan* (2007) de Enrique Serrano, también evidencian el intento por retomar la vía espiritual en el mundo materialista. En su última novela, que versa sobre una saga judía en épocas inquisitoriales, un judío errante y sabio afirmaría:

-Tiempos infames éstos, en los que el vulgo- y pareciera no haber más que vulgo- cree que sólo lo tangible y material es grave y tiene peso; cuando en realidad gozan de estas cualidades los destellos de las almas y los colores del espíritu (159).

En las producciones de Serrano se vislumbra una intención por recordar la vía mística que ha estado en distintas civilizaciones y culturas a lo largo de los siglos, precisamente para recordarla en el tiempo presente que escasea. Los personajes de Serrano son seres espirituales, que reparten o reciben enseñanzas, dueños de convicción, de una misión en la vida –como Tamerlán-, lo que los hace muy distintos a los personajes thanáticos, que son vacíos y degradados. Serrano se opone a una literatura desencantada que sólo elogia el presente en su hedonismo y sólo promueve la apatía, él se vuelca al pasado –se vincula al género de novela histórica- para rescatar lo religioso y sagrado, y para pensar nación, en la medida de explorar nuestra historia –como es por ejemplo el pasado de España de la conquista, retratado en *La*

marca de España (1997)- en pro de entender el presente y reconocer papeles que cumplir como nación⁸⁰.

Otras apuestas son *El nuevo reino* (2007) de Hernán Estupiñán, que retrata el mundo místico de las monjas en la colonia, en donde se percibe una defensa al cristianismo y al pensamiento de Jesucristo. O *Los hombres invisibles* (2007), de Mario Mendoza, que, aunque llena de desolación y escepticismo a lo largo de la trama -es un autor de corte thanático- al final la voz narradora, en su convicción de que lo importante son los otros, parece apostar por Dios y por el amor: “-Señor, permíteme regresar a los brazos de Tehura. Por favor, salva mi vida para dársela a ella” (273).

Así que hay en el campo literario una revalidación de lo religioso. Es cierto que lo religioso siempre ha estado presente, sea en la defensa a una religión particular, como bien lo pudo hacer una literatura decimonónica, o sea en el sustrato mítico y sagrado que subyace en las producciones, como es netamente visible en los escritores del boom. Sin embargo, lo que acontece ahora es una reafirmación de lo religioso en franca oposición a la cultura hegemónica y dominante moderna, de tinte laico y lógica consumista y tecno-científica. Pero este abogo por la espiritualidad y lucha con un entorno plegado de vacío, no sólo acontece en el campo literario:

⁸⁰ En una entrevista afirmaría: “La verdad es que los pueblos que tienen futuro son los que tienen alguna misión, algún propósito que cumplir, aunque no se pueda cumplir de manera inmediata”. Para Serrano un pueblo encuentra una misión en la medida que indaga por su pasado, siendo el nuestro, para él, un pueblo sin proyecto y sin curiosidad histórica. Y en la indagación que el escritor realiza –sobre todo en su libro *La marca de España*- se encuentra una defensa de lo hispano. En la misma entrevista diría: “[Colombia] Es una nación no resuelta. Lo primero que diríamos es ¿De dónde es? Hispánica, les digo. Qué nos define, en qué mundo habitamos, habitamos en la lengua española” (Fiorillo, 2007: 153). En esta entrevista, titulada *Un buen escritor es primero un buen lector y luego un buen conversador*, se percibe, además del interés en recalcar la identidad hispánica, su defensa al espiritualismo y rechazo al materialismo (155-158).

Una sensación generalizada invade hoy tanto al estudioso como al simple observador del fenómeno religioso: algo está ocurriendo en el mundo religioso. La religión no desaparece bajo el dinamismo de la modernidad, como apresuradamente pronosticaban algunos desde los márgenes positivistas o marxistas. Estamos asistiendo a su revitalización, a juzgar por algunos signos que nos hablan de su presencia en diversos ámbitos sociales (Mardones, 1996: 15).

En distintos ámbitos se perfila la preocupación por lo religioso. En el entorno político dicho fenómeno es principal. El mismo Enrique Serrano, junto con Carlos Patiño, en el ensayo *La fe armada* (2007) muestran cómo en el ámbito político internacional la religión es el primer tema de debate, ya que después de la guerra fría se ha manifestado una proliferación de grupos religiosos y culturales –integristas como el Opus, fundamentalistas como el fundamentalismo islámico- que están estableciendo el nuevo orden político mundial al cuestionar el Estado moderno secular y su visión etnocéntrica; son los que han tomado la vanguardia en la mayoría de los movimientos políticos contemporáneos desplazando a partidos laicos y seculares (71-74). Estos grupos religiosos y fundamentalistas, que están relacionados con las luchas causadas por diferencias nacionalistas, como por ejemplo la guerra en nombre de Dios que hace Al Qaeda a Estados Unidos e Israel, son los ejes de la mayoría de escenas de violencia colectiva, de las guerras que se están presentando en el panorama internacional, además de ser la causa de la fragmentación del poder Estatal o de su misma disolución (32).

Éstos cuestionan la ideas, prácticas y valores que devienen de la ilustración, se enfrentan a sus modelos de ordenamiento político y sus instituciones que tienen de base una

racionalidad secular, la libertad individual y la vida privada (79). La crítica gira en contra de enfoques cognitivos y normativos de textura laica y acento científico que esquivan lo religioso y comunitario, y que no han llevado a ningún progreso moral. Luchan por la necesidad de formar las sociedades sobre la base de modelos sociales convenidos en textos sagrados.

Tal es el panorama político que se presenta en la actualidad. Los enfrentamientos entre una visión religiosa y una moderna que aleja toda instancia sagrada y se refugia en el materialismo definen la época actual siendo una de las preocupaciones del pensamiento contemporáneo⁸¹.

Es palmario, entonces, que el campo literario recibe mediaciones. Las novelas comentadas proyectan la oposición espiritualismo-materialismo en donde lo dominante es la posición secular desencantada. Pero, no hace falta decirlo, es en *Aitana* donde más claro se vislumbra esta dinámica; ella permite retratar este panorama literario contemporáneo, porque además de la evidente oposición en ella de espiritualismo-materialismo, pone en escena el amor que es la base de la espiritualidad –el centro de muchas religiones- y lo que

⁸¹ Jürgen Habermas (2006) es, por ejemplo, uno de los autores más interesados en el fenómeno religioso contemporáneo. Para él se presenta en esta época dos tendencias opuestas: el naturalismo científico y las ortodoxias religiosas (9). El pensador alemán aboga por el entendimiento de estas dos tendencias en una democracia participativa -que inevitablemente está sumida en estructuras científico-técnicas y económicas- desde instancias cognitivas y normativas: “ambas partes, si conciben la secularización de la sociedad como un proceso de aprendizaje *complementario*, pueden realizar sus contribuciones a los temas controvertidos en la esfera pública y tomarse en serio recíprocamente también por motivos cognitivos” (117) Desde su inmersión en el liberalismo político, afirma la necesidad de una política participativa, en diálogo con su teoría de la acción comunicativa, como requisito para reconstruir la solidaridad en actitud pluralista e intercultural, es decir reconociendo y tolerando las distintas cosmovisiones que tienen de ejes el naturalismo y la religión en pro de llegar a acuerdos y desacuerdos. No le apuesta al lado teórico, bien la fe y la ciencia se empeñan en ser omnicomprendidas, sino en la instancia discursiva que tenga de base la tolerancia política (255-274).

principalmente cuestiona la posición dominante, precisamente debido a que su pérdida refleja más que nada el reino del vacío. No se puede creer en el amor si no se cree en Dios. *Aitana*, como ninguna otra novela dentro del campo literario, le apuesta al amor y a la espiritualidad. Lo defiende y lo intenta revitalizar, tornándolo fantástico y misterioso. Lo muestra como el auténtico camino para estos tiempos.

CONCLUSIONES: EL DISCURSO DE AMOR EN GERMÁN ESPINOSA

Al aplicar los conceptos de habitus y campo literario en el análisis de *Aitana* se aprecia que la novela recoge una visión sobre el amor que ha estado presente en obras de Espinosa. La trayectoria esbozada permite constatar que desde sus primeras apuestas hay una tendencia unitaria en sus producciones, teniendo en cuenta que cada una de estas está relacionada con un punto específico en el campo literario y que ciertos productos tienen particularidades con respecto al tópico en cuestión. Pero además de contener una visión amorosa, *Aitana* potencializa tal visión porque el amor se torna visible debido al debate que hay sobre él, llegando a albergar una dimensión de propuesta. Esta visibilidad y proposición se explica por la lucha entre posiciones dentro del campo literario de principio de siglo.

Por estos motivos *Aitana* permite establecer un discurso de amor en Espinosa. El discurso tiene estas características:

El amor se percibe como reflejo de un cosmos, dado que éste se compone de impulso amoroso, que por medio de la interioridad hace posible la homologación. Tal visión es deudora de una historia occidental tal como señala el análisis histórico filosófico –también psicoanalítico- de Kristeva (2002); pero recae en una tradición esotérica como permite probarlo M. H. Abrams (1992). Esta tradición, en relación con lo planteado por Kristeva, comprende un movimiento circular desde la unidad o cosmos -compuesto de impulso erótico y de esencia en ocasiones maligna- hasta la multiplicidad -lo material- que termina por retornar a la unidad gracias a una vía espiritual definida en el amor. En cuyo transcurso

es vital el mito andrógino y nociones como la de la reencarnación. Toda esta dimensión metafísica tiene vínculos con la teoría de Bataille (2005), importante en la trayectoria de Espinosa: la vía interior y sagrada, la relación de lo erótico con la muerte o con el desprendimiento del yo. Sin embargo, los postulados del intelectual francés ayudan a exponer la trasgresión ante el orden social y la búsqueda por la libertad y trascendencia que representa tal visión del amor.

El discurso de amor es inseparable, a su vez, de elementos fantásticos que se conjugan con lo esotérico: el amor se arropa de misterio, locura y sobrenaturalidad; de unos amantes paroxísticos que se aman para toda la eternidad –no son promiscuos- y transgreden las prohibiciones, siendo la mujer la más exponente de la fruición por su carácter intuitivo y erótico –como ejemplifican Rosaura, Genoveva, María Antonieta y Aspalata-; y de la preocupación por la identidad continental: si Latinoamérica y el Caribe tienen como mérito ser una tierra mestiza, donde confluyen todas las culturas, es porque reflejan un cosmos que está compuesto de amor. El personaje de Genoveva Alcocer es un símbolo del cosmos y de estas tierras por su carga erótica e intelectual adquirida gracias a la hibridación cultural del Caribe. Ese reflejo de lo cósmico lo podemos situar con la homologación: el mestizo parece más apto para homologarse con lo cósmico, que es lo que sugiere *Aitana*: Latinoamérica es más propicia para la espiritualidad que los que dominan el mundo.

Esta visión que recoge *Aitana* está asociada, como ya se anotó, a la historia de la producción de las posiciones y disposiciones. A un habitus Caribe de clara convivencia mítica, anclado sobre todo al cristianismo y reconfigurado posteriormente al esoterismo. Lo

que a su vez está relacionado con el recorrido en el campo literario: adoptar la mirada erótica de un Gaitán Durán, llegar a ocupar –después de acercarse a lo fantástico para diferenciarse de una literatura testimonial y absorber las conquistas de García Márquez y el “boom” latinoamericano: pensar el continente y cuestionar la historiografía desde una mirada mítica- una posición de corte contestataria ligada a una literatura de las ideas que se opone a la posición dominante del realismo mágico y de la literatura social.

La propuesta del discurso de amor es que en la homologación cósmica se logra una trascendencia espiritual. Un escape de un mundo profano y represivo, además de una estabilidad en el espacio psíquico: sostener lo espiritual, cuya base es el amor, conlleva equilibrio, consuelo y esperanza. Esta proposición se radicaliza en *Aitana* y se construye en oposición: el amor es necesario en un mundo donde domina el materialismo. El amor se revitaliza en un entorno apático, vacío y consumista, por ello se rodea de misterio y de elementos fantásticos. Sin embargo, hay en *Aitana* la misma visión de imposición que crítica. La novela condena el materialismo y sólo considera viable el amor y la espiritualidad.

Esta propuesta y este debate sobre el amor se presenta como respuesta a lo que sucede dentro del campo literario bogotano: *Aitana* se opone ante una posición de corte thanático que enuncia el desamor y el vacío. Estando acompañada por otras tomas de posición que defienden la espiritualidad. Al hacerlo permite apreciar una nueva dinámica dentro del campo literario: lo religioso y amoroso frente al materialismo y el desamor. De ahí el tono actual del discurso amoroso de Espinosa.

BIBLIOGRAFÍA

Del autor

Espinosa, Germán. *Obra poética*. Bogotá: Arango editores, 1995

-----“Romanza para murciélagos”. *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Norma, 1999, 141-205

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

-----“Caribe y universalidad”. *Ensayos completos tomo II*. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit, 2002, 182- 197

-----“Cuatro formas del erotismo fantástico”. *Ensayos completos tomo II*. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit, 2002, 101-105

-----“La ciudad reinventada”. *Ensayos completos tomo I*. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit, 2002, 70-80

-----“La literatura y las varias caras del panteísmo”. *Ensayos completos tomo II*. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit, 2002, 146-158

-----*La tejedora de coronas*. Bogotá: Alfaguara, 2002

-----*La verdad sea dicha: Mis memorias*. Bogotá: Taurus, 2003

-----*Cuando besan las sombras*. Bogotá: Alfaguara, 2004

-----“La máscara amorosa de la muerte”. *Cuentos completos*. Medellín, Fondo editorial Universidad Eafit, 2004, 458 -476

----- . “La orgía”. *Cuentos completos*. Medellín, Fondo editorial Universidad Eafit, 2004, 34-43

-----“El magnicidio”. *Novelas del poder y de la infamia*. Bogotá: Alfaguara, 2006, 353-545

-----“Los cortejos del diablo: Balada en tiempos de bruja”. *Novelas del poder y de la infamia*. Bogotá: Alfaguara, 2006, 9-222

-----“Sinfonía desde el nuevo mundo”. *Novelas del poder y de la infamia*. Bogotá: Alfaguara, 2006, 223-352

----- *Aitana*, Bogotá: Alfaguara, 2007

Sobre el autor

- Blanco, Juan Alberto. *Germán Espinosa: apropiaciones del género negro para acceder al más allá*. Universidad Javeriana. Próximo a publicar
- Burgos, Campo Ricardo: “La narrativa de ciencia ficción en Colombia”. *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Comps. y eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, y Ángela Robledo . Bogotá: Ministerio de cultura, 2000
- Celis Albán, Francisco. “German Espinosa, tejedor de fantasías”. *El tiempo*, 13 feb. 2000
- Diario El Universal. “Una charla con Germán Espinosa (1998)”. *Espinosa oral*. Ed. Adrián Espinosa. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2000. 169-182

- Espinosa, Beatriz. *Genoveva Alcocer: Liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: universidad del valle, 1996
- Figueroa, Cristo. et ál. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Comp. Sarah de Mojica. Bogotá: fundación Fumio Ito, 1992.
 - “El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea”. *Estudios de literatura colombiana*. 8. (Ene- Jun 2001): 9-38
 - “. “Romanza para murciélagos y la balada del pajarillo de German Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas”. *Aguita*. 8.(dic 2002): 76-83
 - “El diseño de “La tejedora de coronas”: Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible”. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Comp. Sarah de Mojica. Bogotá: fundación Fumio Ito, 1992. 15-40
 - “Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx. *Tabula Rasa*. 2. (Ene-dic 2004): 93-110
- Forero, Gustavo. *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa*. Bogotá: Universidad del Externado, 2006
- “Germán Espinosa, el gran escritor en la sombra”. *El tiempo*. 18 oct. 2007: 1-5
- Giraldo, Julián. *Ser y Acontecer del Nuevo Mundo: El simbolismo mítico en la narrativa de Germán Espinosa*. Pereira: Universidad tecnológica de Pereira, 2006

-----“El simbolismo esotérico en “La tejedora de coronas” o el testimonio de la historia bajo el signo del ánima”. *Revista de literatura y filosofía u.t.p.* 2. (Junio-diciembre 2004): 54 – 82

- Giraldo, Luz. “La tejedora de coronas o la imagen de la historia”. *Seis estudios sobre La Tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio-ito, Universidad Javeriana. (1992). 77-104

----- “De cómo dar muerte al Patriarca”. *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Ceja, 1994

-----*Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. 2 Tomo. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2005

-----Fin de siglo XX: por un nuevo lenguaje (1976-1996). Lablaa 2000: 9 - 48. 30 Mar. 2008.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/narrativa/Volumen2CapI.pdf>

- Gómez, Blanca. Genoveva: cronista de la nueva historia. ”. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Comp. Sarah de Mojica. Bogotá: fundación Fumio Ito, 1992. 59-76
- Guerrero, Diego. “Un amor que quiere vencer la muerte”. *El tiempo*. 6 may. 2007: 3-4
- Suk- Hyo, Chong. “La tejedora de coronas: una visión genesíaca en la gravitación erótica”. Tesis. Universidad Javeriana, 1990.
- Torres, Óscar. “Ofrenda en el altar de la literatura”. *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*. 27. 1990: 24-25

-----“Un escritor anacrónico: Sinfonía desde el nuevo mundo. *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*. 24-25. (1990). 13. 15 feb. 2008.
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/escritor.htm>

- Valencia, César. “La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria”. *Manual de literatura colombiana*. 2 tomo. Bogotá: Planeta, 1988. 463-510

-----“El resto es silencio y Sin remedio: La crisis de la modernidad en la novela urbana”. Lablaa 2000: 273-300. 30 Mar. 2008.
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/narrativa/Volumen2CapII.pdf>

- Yagüe, Eloi. “Un escritor fascinado por las sectas esotéricas (1998)”. *Espinosa oral*. Ed. Adrián Espinosa. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2000. 165-168

Novelas analizadas

- Abad Faciolince, Héctor. *Fragments de un amor furtivo*. Bogotá: Punto de lectura, 2003
- Franco, Rosario. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Seix Barral, 2007
- Medina, Efraim. *Erase una vez el amor pero tuve que matarlo: (música de sex Pistols y Nirvana)*. Bogotá: Planeta, 2003
- Mendoza, Mario. *Los hombres invisibles*. Bogotá: Planeta, 2007

- Serrano, Enrique. *Donde no te conozcan*. Bogotá: Seix Barral, 2007

General

- “50 mejores libros del 2006”. Pie de página. Abr. 2007: 44-59
- Abrams, M. H. *El romanticismo: Tradición y revolución*. Madrid: literatura y debate crítico, 1992
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trads. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Ensayo Tusquets editores, 2005
- Bauman, Zigmund. *Amor líquido*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica, 2005
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989
- Borovich, Beatriz. *Los caminos de Borges: la kábala, los mitos y los símbolos*. Buenos Aires: Lumen, 1999
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995
- Wacquant, Loïc. *Respuestas, por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo 1995

- Broek, Frans. “El Coloquio de los Centauros de Rubén Darío: esoterismo y modernismo”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. (2005). 4 Jun. 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero/.html>
- Canfield, Martha. “Gabriel García Márquez”. *Manual de literatura colombiana*. 2 tomo. Bogotá: Planeta, 1988. 267 -351
- Cano Gaviria, Ricardo. “La novela colombiana después de García Márquez”. *Manual de literatura colombiana*. 2 tomo. Bogotá: Planeta, 1988. 351-409
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- Cobo Borda, Juan. *Historia de la poesía colombiana Siglo XX: De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. Bogota: Villegas editores, 2003.
- Corcuff, Philippe. “Lo colectivo en el desafío de lo singular”. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Dir. Bernard Lahire. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.113-142.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luís Gil. Madrid: Guadarrama, 1968
-----*Ocultismo, brujería y modas culturales*. Trad. Enrique Butelman. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002
- Fabiani, Jean. “Las reglas del campo”. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Dir. Bernard Lahire. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 91-110
- Fiorillo, Heriberto, Aníbal Tobón, y Fausto Pérez. “Enrique Serrano: Un buen escritor es primero un buen lector y luego un buen conversador”. *Escribir es lo que cuenta*. Ed. Heriberto Fiorillo. Barranquilla: La cueva, 2007. 145-174

- Fiorillo, Heriberto. “Jorge Franco: Usar la imaginación, primer derecho de todo escritor”. *Escribir es lo que cuenta*. Ed. Heriberto Fiorillo. Barranquilla: Fundación La cueva, 2007. 11-42
- Gaitán Durán, Jorge. “El libertino y la revolución”. *Obra literaria: Poesía y prosa*. Comp. y prólogo Pedro Gómez Valderrama. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1975. 395-414
- García Dussán, Pablo. *La literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá, 2007
- La narrativa colombiana: una literatura "thanática". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2005). 30 May. 2008.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cothanat.html>
- García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Editorial Lealon, 1995
- “Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo XX: Muros y rupturas del orden y risas de la modernidad”. *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Eds. Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca. Bogotá: universidad Jorge Tadeo Lozano, 1996
- “Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad Caribe de Cartagena”. *Serie de estudios sobre la competitividad de Cartagena*. (2003). 12 Feb 2008.
http://www.cccartagena.org.co/economica/competitividad_cultura.pdf
- Garrido, Carlos. *El esoterismo: Clave de las doctrinas secretas*. Barcelona: Montesinos Editor, 1983

- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected essays*. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: U.P. of Virginia, 1999
- Gutiérrez, Rafael. “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Manual de historia de Colombia*. 3 tomo. Bogotá: Procultura, 1984. 447-535
- -----*Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2004
- Habermas, Jürgen. *Entre naturalismo y religión*. Trad. Pere Fabra. Barcelona: Paidós, 2006
- Jaramillo, Alejandra. “La simbolización de la ciudad en Opio en las nubes y Ese último paseo”. *Lablaa* (2000): 301-318. 16 Mar. 2008. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/narrativa/Volumen2CapII.pdf>
- Jaramillo, Eduardo. *El deseo y el decoro*. Bogotá: Tercer mundo, 1994
- Jurt, Joseph. “Autonomía o heteronomía: el campo literario en Francia y en Alemania”. *Revista de la Universidad Industrial de Santander. Humanidades*. V 27. 2(Jul.-Dic.1998):113-127
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: siglo xxi editores, 2002
- Macherey, Pierre. *¿En qué piensa la literatura?* Trad. Rubén Sierra. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2003

- Maglia, Graciela. “Naciones culturales vs. Naciones imaginadas en la poesía del Caribe colombiano.” *Cuadernos de literatura*. V 11.21. (jul-dic 2006): 131-155
- Mardones, José. *¿Adónde va la religión?: Cristianismo y religiosidad en nuestros tiempos*. Cantabria: Sal terrae, 1996
- Mateo, Ana y Álvarez, Luís. *El caribe en su discurso literario*. Quintana roo: siglo xxi editores, 2004
- Moreno Durán, Álvaro, y José Ramírez. *Introducción elemental a la obra de Pierre Bourdieu*. Bogotá: Panamericana, 2006
- Múnera, Alfonso. *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1821)*. Bogotá: El Áncora editores, 1998
- Nafat, André. *Los maestros del ocultismo*. Madrid: Alianza editorial, 1994
- Ortega, Mar. “El grupo Mito y las Vanguardias en Colombia”. *Especulo: Revista de estudios literarios*. (2005). 18 Jun .2008.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitocol.html>
- Patricio, Ángela. “El mercado que mueve las revistas de publicaciones Semana”. *Medios al día: Información actual de los medios de comunicación*. (2005). 17 jul. 2008.
<http://sabanet.unisabana.edu.co/comunicación/mediosaldia/2005-2b/html>
- Peña, Isaías. *La narrativa del Frente Nacional: génesis y contratiempo*. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1982

- Pereira, Ana. “Modernidad y Religión: Nuevas Formas de Lo Sagrado en Colombia”. *Controversia*. 169. (Nov. 1996): 75-97
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad: la novela colombiana de finales de siglo XX*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1990.
-----“Novela colombiana: propuesta de los noventa”. *Fin de siglo: narrativa colombiana, lecturas y críticas*. Coord. y Comp. Luz Mary Giraldo. Ed. William Álvarez. Bogotá: CEJA, 1995. 357-365
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: La novela histórica del siglo XX*. México: siglo xxi editores, 1996
- Quitían, Ericsson. “El poeta satírico y la musa José Asunción Silva y la emergencia de un campo literario bogotano finisecular”. Tesis. Universidad Javeriana, 2002
- Rama, Ángel. “La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular”. *Cuaderno de Gaceta*.1. Bogotá: Colcultura, 1991
----- . “Los contestatarios del poder”. *La novela latinoamericana 1929-1980*. Bogotá: Procultura S.A Colombia, 1982. 462-463
- Restrepo, Beatriz. “Piedra y Cielo a contraluz”. *Boletín cultural y bibliográfico*. V 42. 69. (2005): 25-45
- Rodríguez, Jaime. *Autoconciencia y postmodernidad: Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Sí Editores, 1995
- Serrano, Enrique y Patiño, Carlos. *La fe armada*. Bogotá: Intermedio, 2007

- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Trads. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2004
- Subercaseaux, Bernardo. “Hacia un nuevo mapa latinoamericano: ilustración y mercado”. *Estudios públicos*. 81. (2001). Jun. 2008.
http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1828_883/rev81_subercaseaux.pdf
- Trujillo, Patricia. “Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX”. *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Universidad nacional, 2007. 61-108
- Villamizar, Sergio. “Colombianos leen a colombianos”. *El país*. (22 jul. 2007). 17 Jul. 2008.
<http://www.elpais.com.co/historico/jul222007/VIVIR/lectura.html>
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo, 1991

