

BORGES, FAULKNER: DOS DIÁLOGOS LITERARIOS DE GERMÁN ESPINOSA *

BORGES, FAULKNER: TWO LITERARY DIALOGUES BY
GERMÁN ESPINOSA

FRANCY LILIANA MORENO HERRERA
francymoreno@mail.uniatlantico.edu.co
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO, COLOMBIA

RECIBIDO (22.03.2016) – APROBADO (13.10.2016)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N40A05

Resumen: Este trabajo presenta una aproximación a dos cuentos, “El crisol” y “El ángel caído”, de Germán Espinosa. La lectura crítica se hace a partir de la noción según la cual el acto de lectura/escritura es un ejercicio dialógico con un acervo que se agita en el medio de formación de los escritores. Se revisa la forma como el lector/autor Espinosa entabla diálogos con narraciones de Jorge Luis Borges y William Faulkner. El artículo presenta una lectura novedosa de la obra de uno de los autores colombianos más prolíficos de la segunda mitad del siglo xx.

Palabras clave: Germán Espinosa, Literatura de ficción, Borges, Faulkner.

Abstract: This paper sets out an approaching to “El crisol” and “El ángel caído”, two short stories by Germán Espinosa. The critical reading is associated to the notion that the act of reading/writing is a dialogic act, in which writers exploit all the readings that are around them. The focus is on the way the reader/writer Espinosa presents a reading/writing relationship with Jorge Luis Borges and William Faulkner in those short stories. The paper provides an innovative reading of one of the most prolific Colombian authors from the second half of the 20th Century.

Keywords: Germán Espinosa, Literary Fiction, Borges, Faulkner.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Moreno Herrera, F. (2017). Borges, Faulkner: Dos diálogos literarios de Germán Espinosa. *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 79-92. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a05

Espinosa lector/autor

Germán Espinosa fue principalmente un lector/autor que recreó experiencias librescas en sus mundos ficcionales. Empleó su enciclopedia como el patrón más fuerte del complejo tejido de su obra, de ahí se desprende que, en los relatos, los poemas y las novelas de Espinosa sea posible identificar la apropiación de las más diversas fuentes; de ahí, también, que esas invenciones sean susceptibles de ser leídas como diálogos con diversos escritores. Las marcas de estos diálogos pueden encontrarse en paratextos como epígrafes, o pueden manifestarse dentro de los mundos ficcionales en voces de distintos personajes, en motivos, tesis o mediante la reproducción de recursos estilísticos. Lo anterior, ostensible en cualquiera de sus volúmenes de poesía o narrativa, ha sido identificado por la crítica especializada. Cristo Figueroa¹ ha hecho énfasis en la amplitud de los referentes culturales que encontramos en la obra de Espinosa. En uno de sus trabajos Figueroa (2003) subrayó cómo ese entramado en el que confluyen diversas fuentes produce un efecto muy particular en los lectores:

Dicha confluencia se realiza por la voluntad de expresar una idea a través de la enunciación de una anécdota, por el papel paratextual y a la vez intratextual que cumplen los epígrafes y por una recurrente visión paradójica de la existencia. En todos los casos, las estrategias narrativas, los datos escondidos y los procesos de enunciación se aglutinan para interesar al lector y conducirlo casi siempre a una revelación, que unas veces lo sorprende, otras le crea dudas inquietantes o lo sumerge en la incertidumbre (p. 217).

Esa confluencia de lecturas que se organiza de manera brillante en entramados perfectos también es posible seguirla en las obras de largo aliento. Young Hee Park (2008), a partir de la noción de “intertextualidad”, específicamente en las “isotopías intertextuales” del Caribe-Cartagena y el agua, distingue las marcas que se pueden seguir en el diálogo que va de *Sinfonía del nuevo mundo* a *El general en su laberinto*, y concluye que entre las dos obras se puede leer “una correlación de estructuras signadas por el idealismo romántico republicano, que las engloba” (p. 221).

Más aún, esos diálogos de Espinosa se explicitan en sus memorias, ensayos o notas críticas, escritos en los que el propio autor testimonia sobre el proceso de conformación de su enciclopedia. En *La verdad sea dicha* (2003), por ejemplo, los borrosos recuerdos de la niñez en Cartagena o el trasegar iniciático

¹ Figueroa constantemente subraya la amplitud de los referentes culturales de Espinosa, en relación con entiende la cultura letrada occidental.

por los cafés bogotanos tienen sentido para la formación del escritor, en tanto espacios de circulación de ciertos autores, que van ayudando a definir la apuesta estética que se despliega en su abundante obra. Es así como en estas memorias, al tiempo que leemos las contingencias propias de la vida, se nos enfatiza en las lecturas que fueron apareciendo y que el escritor apropió. Allí nombra un par de libros de la biblioteca en casa de su abuela —como *El misterio del cuarto amarillo* o *El perfume de la dama de negro* de Gaston Leroux—, relata casuales hallazgos de obras de León de Greiff y de Gabriel García Márquez en librerías bogotanas y asegura que el encuentro con las prosas de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan José Arreola lo impulsó a dar el paso de poeta a narrador.

Espinosa (2003) explica este salto por el hecho de haber hallado en esos escritores, “una fantasía febril, un alejamiento del lugar común” (p. 173). La posibilidad de ese alejamiento del lugar común resultaba estimulante, pues le mostró el camino hacia un ideal de universalidad que lo estimuló a explorar cánones fuera de los contornos nacionales. Fue por esta esta búsqueda universalista que Espinosa —al igual que una fracción importante de los escritores latinoamericanos y sobre todo los que sucedieron a Borges y a maestros de este como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña— llegó a las obras de William Faulkner y fue también por esto que sintió una gran empatía con las ficciones, los ensayos y las poesías del propio Jorge Luis Borges.

A continuación, nos aproximaremos a los cuentos “El crisol” y “El ángel caído”, relatos en los que es posible participar de fragmentos de su diálogo con Borges y Faulkner. Cuando me refiero a los diálogos literarios de Germán Espinosa, cuando hablo de un autor/lector, me alejo de la noción de “angustia” de las influencias (Harold Bloom) para abordar el acto de lectura/escritura como creación, pues es mediante esta apropiación que una obra tiene continuidad, permanece y se renueva formando así una escuela o un modelo de lectura que se convierte, también, en matriz de escritura. El sentido dialógico de las apropiaciones y ficcionalizaciones enciclopédicas de Espinosa, también fue mencionado por Park (2008), quien considera la intertextualidad como “todo aquello que relaciona a un texto manifiesta o secretamente con otros textos, es decir, es la presencia de un texto en otro o el diálogo entre textos” (p. 205). Sucede que la palabra “diálogo” aparece de manera recurrente en la crítica que ha suscitado la obra de Espinosa. Es el caso de César Valencia (2008) para quien los epígrafes de Espinosa —parte fundamental de sus mundos ficcionales— revelan “el diálogo con la tradición para problematizar las historias y desarrollar ideas sugestivas sobre el hombre y la cultura” (p. 269).

“El Aleph” / “El crisol”

Jorge Luis Borges llevó a cabo una reflexión singular sobre el lenguaje: reparó en su artificialidad, en su arbitrariedad y, luego, jugó con ellas. Consciente de que el lenguaje y la sintaxis de las narraciones son las que hacen posible las creaciones de la imaginación, no dudó en desafiar la noción de realidad, poniendo en abismo las posibilidades de la realidad tangible. De esta manera, el escritor se regodea con “la parodia, el pastiche, las leves modificaciones, la superficie doble de la ironía; y también las formas-matrices de los laberintos, las imágenes en abismo” (Sarlo, 1995, p. 43). En “Tlön Uqbar Orbis Tertius” una invención enciclopédica suplanta al mundo real; en “Las ruinas circulares” el soñador se descubre soñado; en el ensayo dedicado a una escena de la *Divina comedia*, la naturaleza del creador es puesta en duda al equiparar su destino con el de una de sus fantásticas bestias infernales, y así sucesivamente. En el fondo de todo esto subyacen dos teorías: una supone al lenguaje como artificio, la otra concibe la lectura como acto creativo. Lectores agudos de Borges han sabido interpretar y entrar en diálogo con estas teorías: “Todo lo que Borges escribe se transforma en lectura, es decir: en literatura, en ficción” (Rodríguez, 1985, p. 7). Según este crítico la ficcionalidad es la base de los universos que toman forma tanto en *Fervor de Buenos Aires* como en *Historia de la eternidad* o *El hacedor*, por eso los escritos de Borges nos envuelven en mundos verosímiles, pero falsos, tan etéreos y arbitrarios como su materia: el lenguaje.

Agudo lector, Germán Espinosa también supo proponer un diálogo con Borges desde sus propios relatos. En su primer volumen de cuentos, *La noche de la trapa* (1965), este diálogo se presenta de forma transparente, porque tal como lo reconoció su autor, se trató de “un libro sincero”, en el que no escondió sus influencias (Ortega, 2008, p. 66). “El crisol” es el segundo relato y allí se presenta de manera palmaria un coloquio con el autor de *Historia universal de la infamia* que es susceptible de ser leído como una réplica o continuación de la ficción que Borges desarrolla en “El Aleph”.

En “El crisol”, Espinosa evoca y, de cierta forma, prolonga el pequeño mundo de “El Aleph”, relato de un tal Borges, obsesionado con el recuerdo de una mujer y acosado por Carlos Argentino Daneri, un familiar de esta, quien comienza a importunar al protagonista con los detalles de la creación de un poema que se pretende total. Sucede que el poema está inspirado en un extraño objeto que se oculta entre las escaleras del sótano de la casa que habita Daneri, en la calle Garay de Buenos Aires. La visión del objeto, que el poeta de la historia llama “Aleph”, resulta totalmente perturbadora para

este Borges y le plantea dilemas. Por un lado, le revela la impotencia de su oficio como escritor y la insuficiencia de su materia de trabajo, el lenguaje, para describir la experiencia de la visión de un mundo simultáneo y absoluto. Este Borges personaje advierte: “lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo” (Borges, 1974, p. 625). Por otro, aquella visión abre la posibilidad de verlo todo, de tener la experiencia de lo absoluto, y con esto la amenaza al sentido mismo de su vida, pues lo deja sin opciones para descubrir en la propia experiencia los fragmentos del mundo, por eso asegura: “temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme” (p. 626). El personaje Borges se apresura a alejarse del monstruoso objeto para buscar el olvido de su visión. Pero advierte que existen distintas fuentes que prueban la existencia de otros Aleph, es más, la posibilidad de que en la calle Garay hubiera “un falso Aleph” (p. 627).

El diálogo de Espinosa (2004) con Borges se explicita desde el epígrafe de “El crisol”, donde transcribe un fragmento “El Aleph”: “Lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (p. 25). Lo que sigue es la aventura de otros hombres situados en otro lugar, en Chapinero, un barrio bogotano. Como el cuento de Borges, este relata las peripecias de una amistad en la que también está en juego la creación de un objeto que refleja la visión del universo gracias al artificio de un químico, el inventor Roda, quien por medio de experimentos logró reproducir el universo en un crisol. Esta relación no se da entre escritores, sino entre un inventor y su pupilo. Poco a poco Roda va preparando al narrador para participar de un experimento que como veremos más adelante revelará el sentido de la propia existencia del protagonista. Es así como en “El crisol” hay desplazamiento del sentido que plantea “El Aleph”: mientras en este leemos una reflexión sobre el lenguaje y el absoluto, en el relato de Espinosa (2004) se formulan cuestiones sobre la capacidad creativa del hombre y el objeto de la existencia:

¿Para qué estamos en el mundo? ¿Para conjugar dos sustancias creadas, la mente y la materia, en una fuga de inescrutables contrapuntos? ¿Participando de la propia sustancia divina, de la que pensamiento y extensión eran simples atributos? ¿O integrando mónadas inextricables, cada una de las cuales confusa refleja la totalidad del universo? ¿Era la materia una manera confusa de percibir cosas no materiales, y aun endiabladas complicaciones materiales como la del electrón que de repente, pasa de una órbita a otra más pequeña? ¿O apenas una gratuita lámina de cera, sobre la cual graba la experiencia datos heterogéneos e inservibles? (p. 27).

Este es el talante de las reflexiones que se dan entre maestro y aprendiz. Con ellas Roda prepara al narrador durante diez años para que sea capaz de ver “en cada objeto un infinito” (Espinosa, 2004, p. 29). De modo que al llegar el día del experimento que consiste en atravesar la imagen que revela el universo, el lector sabe que se trata de una transmigración en vida por medio de un crisol en el que se revelan copias idénticas de nuestro mundo. El crisol muestra entonces una serie de réplicas que se contienen unas dentro de otras y cuyo propósito busca fundir las imágenes de modo que cada ser se vuelva uno con su *alter ego*. Aquel experimento se lleva a cabo, o al menos así parece, y nuestro narrador es transmigrado. Entonces se deja abierta la posibilidad de que nos hable no desde el universo original, sino desde una de sus imágenes. Lo que nos hace a nosotros mismos también reflejos.

Los dos relatos se cruzan cuando las cuestiones de la relatividad del espacio-tiempo que habitamos o la posibilidad de los universos paralelos —apenas sugeridas en “El Aleph”—, se vuelven afirmaciones en el cuento de Espinosa. Aquí el protagonista ya no solo llora ante un agujero espacio-temporal, como lo hizo el personaje de “El Aleph”, sino que al parecer penetra en la visión que se presenta contenida en el crisol. Así se logra producir un efecto similar al de otros cuentos de Borges como “El Inmortal”, “El Zahir” o “El libro de arena”, donde el sentido último del relato interroga al lector sobre el tiempo y el espacio que ocupa. Espinosa también dialoga con Borges de otras formas: adopta y reelabora muchas de sus estrategias para armar tramas perfectas. Retoma sus divertimentos verbales y reproduce maneras y giros de su discurso. Mientras el protagonista de “El Aleph” dice: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide” (Borges, 1974, p. 192); el narrador de Espinosa (2004) afirma: “Vi calles populosas, enormes edificaciones, extensiones desérticas o campos poblados de mieses; conocí íntimos secretos de vidas humanas; observé el curso de las estrellas y presencié batallas sangrientas” (Espinosa, 2004, p. 31). El paralelismo del discurso crea un ambiente en el que el lector siente los dos relatos como parte de un mismo mundo y produce una sensación de continuidad.

Ahora bien, al final de “El Aleph” se anuncia la posibilidad de otros Aleph, es más, se sugiere que el Aleph de la calle Garay podía ser una imagen de otros que Argentino Daneri vio en este. Se afirma entonces que un manuscrito de Burton encontrado por Pedro Henríquez Ureña, enumeraba algunos de ellos: “la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tarik Benzayad encontró en una

torre (*1001 Noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín” (Borges, 1974, p. 628). En “El crisol”, Espinosa retoma esta posibilidad de múltiples Aleph y da testimonio de otra manifestación de él. En este caso, los personajes no son afectados de la misma forma por la experiencia que dicho objeto suscita. Roda y su pupilo no se preocupan por dar testimonio de las visiones del universo que vislumbran. En cambio, después de sugerir la aparición del Aleph en el crisol, hay un uso de este objeto para llevar a cabo un experimento. De modo que la visión, la suerte de ventana especular del universo que se revela en el crisol de Roda, se convierte en el sentido de la propia existencia de los personajes, su lugar en el mundo se da en relación con este objeto. Es como si Espinosa contestó a la cuestión planteada por Borges al final de su relato, lo hizo con otro testimonio de experiencias en las que ese extraño Aleph se manifestó, como si continuara una historia cuyos episodios son citados en el supuesto manuscrito encontrado por Pedro Henríquez Ureña. De esta manera, se presenta un desplazamiento donde Espinosa potencia las posibilidades del juego especulativo borgeano para dar continuidad a ese juego ficcional que, como afirma Beatriz Sarlo, constituye el centro de la apuesta estética de Borges. El diálogo de Espinosa con Borges se presenta en toda su obra. Por ejemplo, con el uso del narrador en primera persona. Lo vimos en “El crisol”, pero también aparece en relatos como “Fábula del pescador y la sirena”, donde esta voz narrativa ubica al lector como testigo de una sorprendente confesión, cuando descubre que el narrador tuvo relaciones sexuales con un Manatí (Espinosa, 2002, p. 188). Otro recurso es el empleo de un objeto sobrenatural que irrumpe en la cotidianidad y que poco a poco se apropia del mundo o de la experiencia de vida del protagonista. En “El Zahir” se trata de una moneda. En el cuento “La alcoba”, Espinoza utilizará un cuarto fantasmal, mientras que en “Los saltos mortales”, el protagonista va siendo acorralado por “el mito”, hasta que una noche, sentado en una cafetería se vuelve parte del mismo: “no pudo intuir la coyuntura que así lo detenía en el mito. Ni siquiera dar un respiro cuando las águilas de estuco agitaron las alas y se precipitaron sobre sus entrañas” (Espinosa, 2002, p. 201).

Igualmente, en los mundos de Espinosa aparecen otras estrategias usadas por Borges, como la inclusión de hechos ficticios en episodios de la historia, presente en el cuento “El espejo de tinta”, donde Yakub el Doliente, el Emir Afgano que firmó el tratado de paz con los británicos en 1842, se convierte en

la base histórica de la narración fantástica, en la que el Emir muere a manos de un mago (Borges, 1974, pp. 341-343). Germán Espinosa adopta esta estrategia en los cuentos “La daga sabea”, “El rebelde Resurrección Gómez” y “Fábula del juez Melesio y la bella inocente”, pero también la encontramos en *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1982). Sin embargo, nunca vuelve a aparecer en su obra un diálogo con la transparencia —enunciada desde el epígrafe— de “El crisol” y “El Aleph”. En notas, ensayos y trabajos de crítica, Borges es continuamente mencionado por Espinosa como referencia y ejemplo de erudición, de universalidad y de agudeza crítica. Esto último es lo que más exalta en el ensayo que en 1999 le dedica, donde alaba a este creador que primero fue crítico y quien, como Kafka, se convirtió en parámetro para construir su tradición, al hacer visibles a sus precursores (Espinosa, 2002, pp. 112-123). No es de extrañar entonces que para referirse a Jorge Luis Borges, Germán Espinosa no encontrara más que palabras de admiración. No dudó en declarar que se trataba del “más grande escritor del siglo xx”, en exaltar sus “tramas superintelectuales” y en llamarlo “semidiós” (Tatis Guerra, 2008, p. 29). Borges ya era, en los años sesenta, cuando Espinosa comenzó a publicar sus primeros libros de cuentos, un modelo y un referente de escritura y de lectura. El diálogo propuesto en “El crisol” constituye un ejemplo ilustre de cómo las ficciones borgeanas resultan sugerentes para los lectores futuros y suscitan ejercicios de lectura/escritura que dan continuidad a los mundos ficcionales. De esta forma se potencian las posibilidades especulativas y a nosotros, lectores de Borges y de Espinosa, se nos plantea un abismo de sentidos que nos abre múltiples posibilidades de interpretación.

La rosa de Emily/El infierno de Regina Mutis

“El ángel caído” (1971) es otro relato de Germán Espinosa que permite apreciar uno más de sus ejercicios dialógicos de lectura/escritura. En este caso lo plantea con el cuento “A Rose for Emily” de William Faulkner, autor profusamente citado por los escritores latinoamericanos de los años sesenta y setenta. La popularidad de Faulkner en la época es patente incluso en trabajos críticos como el famoso estudio *Historia de un deicidio* de Mario Vargas Llosa (1971), del que es posible deducir que Faulkner más que un referente de lectura y escritura se constituía en una figura deslumbrante. El propio Espinosa (2002) lo recuerda, en un ensayo escrito cuarenta años después, como uno de “los autores vivos más en boga” y también como uno de los más imitados (p. 131). Lector voraz, Espinosa no podía dejar de acercarse

a Faulkner, cuya primera lectura fue justamente el cuento que nos ocupa. Si nos guiamos por el ensayo antes citado y por una entrevista que le concedió a Guillermo Ortega (2008), podemos concluir que la historia de Emily le causó una impresión indeleble: en el panteón de sus lecturas quedó catalogada dentro de las mejores que hubiera producido la humanidad.

“A Rose for Emily” relata la historia de la habitante de Jefferson, pueblo ubicado en algún lugar de sur de los Estados Unidos, cuya vida transcurre entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La historia comienza con el funeral de Emily y termina con dos hechos que se revelan al lector: el asesinato del amante a manos de la protagonista y la necrofilia de Emily. Una voz, que sabemos es la voz del pueblo, relata regresivamente la vida de esta: “when Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral: the men through a sort of respectful affection for a fallen monument, the women mostly out of curiosity to see the inside of her house” (Faulkner, 1950, p. 119). Es así como ese pueblo, que se acerca a la casa del monumento caído, está dividido entre el respeto masculino y la curiosidad femenina. Además, la voz que nos habla aclara que para esta comunidad Emily representaba tradición, responsabilidad y cuidado, pero también era una suerte de carga heredada: “Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town” (p. 119). El pueblo velaba por ella, cuidaba que no trasgrediera las reglas que los gobernaban a todos, pero ella, sin embargo, fue encerrándose poco a poco. Aquel mismo narrador recuerda distintos episodios de su vida: la muerte del padre, el descargo de impuestos concedido por el coronel Sartoris, las clases de pintura china, la aventura amorosa con Homer Barron, la compra de un veneno y dos visitas de autoridades durante los años de encierro de Emily, primero por el mal olor que desprendía su casa, después para revertir el descargo de impuestos que había sido instituido a su favor. Cuando después de muchos años de aislamiento Emily muere y los hombres y mujeres del pueblo se precipitan a su casa a revisar lo que ahí se preservaba, esto es, lo que había sucedido fuera del control de ellos. Entonces, hallan un cuarto, que se suponía clausurado por más de cuarenta años, y allí, a un hombre, o más bien, el esqueleto de un hombre que ocupaba una cama y se encontraba en una curiosa posición, pues parecía haber estado abrazando a alguien. Y a la almohada contigua: “One of us lifted something from it, and leaning forward, that faint and invisible dust dry and acrid in the nostrils, we saw a long stand of iron-gray hair” (p. 130). Cabello que revela su necrofilia y confirma el asesinato.

Es la sencillez con la que este narrador plural, como una suerte de coro, recuerda la vida de Emily la que hace que el lector experimente un gran impacto con los tóricos acontecimientos. Pero la sencillez no es solamente una característica estilística, también es una cualidad de la trama. El propio Faulkner (1997), quien solía afirmar que la sencillez era una de las principales cualidades de su pieza maestra, en una ocasión declaró que “simplemente” se trataba “de una pobre mujer que no había vivido en absoluto” y dio cuenta del argumento con esta frase: “su padre la había mantenido más o menos encerrada; y después tuvo un amante [al que] tuvo que matar” (p. 27). Aunque en las palabras de presentación de *Los doce infiernos* (1976), la antología en la que se incluyó “El ángel caído”, Espinosa afirma respecto de este relato que no cree que contenga “influencias móviles reconocibles” (2004, p. 133), en él sí es posible seguir un diálogo con el relato de Faulkner. Es factible que este diálogo haya sido inconsciente, pero de cualquier forma es claro que se trata del mismo argumento de la “mujer que no vive en absoluto”, cuya existencia transcurre en encierro y quien se ve obligada a matar a su amante. Más aún, el narrador de “El ángel caído”, como en el caso de la voz que nos relata “A Rose for Emily”, habla en nombre de una colectividad que es testigo de la vida y de la muerte de una mujer un poco extraña:

a todos nos llamó la atención el funeral ostentoso que, por expresa voluntad testamentaria, se hizo arreglar la mujer [...]. Las habladurías se propagaron tan pronto se tuvo noticia de su muerte [...]; cuando las gentes vieron aquel boato, entonces no pudieron callar más. El pasado de Regina Mutis empezó a ondear como una bandera de ignominia (Espinosa, 2004, p. 154).

La vida de una mujer en encierro, la altivez que sentó su posición en el pueblo y el asesinato del amante son los rasgos comunes en ambos relatos. También el orden de los acontecimientos es similar. Ambas narraciones comienzan con la muerte de la mujer y a partir de ahí hacen una retrospectiva de una historia que, en los dos casos, culmina con el descubrimiento de la inmolación del amante. Espinosa inventa, siguiendo a Emily, una huérfana hermosa y enigmática, a quien dota de un padre autoritario que, como Grierson, muere dejando a su hija con una única compañía: “a Negro man”, en el caso de “A Rose for Emily”; y Jacinta, en el “El ángel caído”. Además, la historia está recreada en escenarios similares: la mansión de Emily es homóloga al caserón de Regina Mutis, especies de cárceles lúgubres, incrustadas en pueblos clausurados en su tradicionalismo. Finalmente, ambas transcurren entre segunda mitad del siglo XIX y los comienzos años del siglo XX.

Pero a pesar de estas semejanzas estructurales, los dos relatos no producen efectos similares y esto se debe al empleo de estilos distintos. De modo que compararlos permite leer en “El ángel caído” una réplica burlona, irónica, si se quiere, tragicómica, que contrasta con el tono sencillo pero ceremonial de la tragedia de Emily. El mundo se anuncia distinto desde el epígrafe que recuerda un lamento de David, el Salmo 22, en el que aquel rey legendario reconoce su falta de vigor. Como bien afirma César Valencia (2008), el epígrafe remite a “un desarrollo sarcástico” en una “historia tragicómica”, donde la impotencia sexual resulta determinante para el fin del héroe y para el infierno que vive la protagonista (p. 268). Espinosa nos introduce en el ámbito de una heroína cuyos comportamientos difieren de la monumental e impenetrable Emily de Faulkner. Regina es desmesurada, caricaturesca e incluso anacrónica, pues su historia resulta inverosímil si se busca ver en su tipo a una mujer nacida en la segunda mitad del siglo XIX. Regina, como ángel caído, planea su pomposo funeral y lo paga con la fortuna heredada, mientras que Emily muere abandonada y en silencio. El sepelio de Regina consistió en cinco días de oratorio, con dos obispos, cánticos “desgarradores” de una *Schola cantorum* y un cortejo de escolares acompañado de una “lluvia de jazmines” que culmina con la “participación de treinta plañideras” (Espinosa, 2004, p. 154). El modo de actuar de Regina y su enamoramiento corresponden a esta desmesura. No deja de ser graciosa la forma como se exhibe en el “balcón colonial del caserón [...] haciéndose aire, nerviosamente, con un abanico oriental de forma de trébol” (p. 155), pose que resulta tan artificial como “la augural campanada” del destino que le anuncia el amor en “una revista femenina, en el buzón de los corazones solitarios” (p. 156). Asimismo, su obsesión, esto es, la causa de su infierno, es un deseo incontenible hacia la imagen de un cuerpo masculino que resulta a todas luces risible: una imagen que ella misma creó gracias a ojear “obsoletos textos de anatomía galénica” (p. 155). Es justamente como si Espinosa hubiera trazado un diálogo a modo de caricatura entre las dos heroínas.

En “A Rose for Emily”, el estilo sencillo que crea un ámbito ceremonial consume el efecto particular del relato en el fragmento más tétrico: la escena final en la que el pueblo irrumpe en la habitación en la que se encontraba el cadáver del amante, hecho huesos. El ritmo es pausado y da la sensación de un ritual:

The violence of breaking down the door seemed to fill this room with pervading dust. A thin, acrid pall as of the tomb seemed to lie everywhere upon this room decked and furnished as for a bridal: upon the valance curtains of faded rose color, upon the rose-shaded lights, upon the dressing table, upon the delicate array of crystal and the man's

toilet things backed with tarnished silver, silver so tarnished that the monogram was obscured. Among them lay a collar and a tie, as if they had just been removed, which, lifted, left upon the surface a pale crescent in the dust (Faulkner, 1950, pp. 129-130).

El ámbito polvoriento, lo descolorido de las telas y la plata deslustrada, la comparación con una tumba, la enumeración que produce una cadencia en la que casi podríamos escuchar el crujir de los pies desplazándose por maderas desvencijadas; en fin, este tono ceremonial y la descripción de semejante escenario hacen que el descubrimiento del cuerpo del amante sea estremecedor, posibilitando en el lector la conjetura sobre la ominosa relación de Emily con el cadáver.

Por el contrario, el episodio de la caída de Regina, esto es, la noche de pasión con su amante y el descubrimiento del cuerpo de este, así como el escenario mismo del homicidio, se presentan en un lenguaje pomposo y en escenas grotescas desprovistas de solemnidad, en las que vemos un amante que succiona “con avidez de sanguijuela” los labios de Regina; participamos del desplazamiento hacia una “alcoba poblada de perfumes” en la que Escarpit comienza a llorar mientras continúa besando “una y otra vez en la boca, profanándola con cierto temblor pueril mezclado con mocos”, y donde esperamos que se consuma el acto sexual, pues aunque “intentaron muchas veces aquella noche, sobre el lecho esponjado por el llanto de Rodolfo [...] el fracaso fue concluyente” (Espinosa, 2004, pp. 160-161). Esto hace que el asesinato del amante no constituya un hecho execrable sino fútil.

En el sugestivo cierre de “A Rose for Emily” subyace el propósito de producir una impresión indeleble en el lector que debe interrogarse por la complejidad de la condición humana. En el tragicómico fin de “El ángel caído” vemos más bien una burla en la que se vislumbra la crítica y el desafío a la gazmoñería del catolicismo frente al cuerpo humano y a la sexualidad. Este contraste tiene su raíz en las propias concepciones sobre la escritura literaria que defendían los dos escritores. En el discurso leído para la ceremonia del premio nobel William Faulkner manifestó que el deber del poeta era escribir sobre la complejidad del alma humana, para ayudar a la supervivencia. Por esto se debía apelar a la capacidad del hombre de sentir compasión, coraje, honor, sentimientos que junto al sacrificio constituían para el autor de *Light in August* los motores de los grandes actos del hombre: “The poet’s voice needs not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail” (Faulkner, 2004, p. 120).

La compasión que despierta un personaje como Emily es producto de la poética faulkneriana, la cual está guiada por la forma de entender su deber

como escritor. Espinosa, por su parte, concebía su labor como una forma de ejercer la crítica. Esta intención aparece en todas sus obras y es la que lo llevó a echar mano del pastiche. Ahora bien, esta tendencia hacia lo caricaturesco en su poética perfila críticas que en sus obras de los años setenta apuntaron, mayoritariamente, a dos objetivos: burlar la tradicional concepción sobre el cuerpo y la sexualidad en la doctrina católica y parodiar el medio intelectual bogotano de los años cincuenta y sesenta, en el que el propio Espinosa se formó como escritor. Particularmente, en *Los doce infiernos*, donde Espinosa agrupa relatos que, como sucede en “El ángel caído” sobresalen continuas caricaturas de la moral cristiana y también bufonadas que tienen como protagonistas a estereotipos del ámbito intelectual bogotano. Es así como en “El río de los salmones sagrados”, Espinosa (2004) quiso trazar “una broma inocente sobre los escritores noveles y no tan inocente sobre los admiradores de Proust” (p. 132). De la misma forma, “Una esquila para María Victoria” trata la sexualidad en un matrimonio en el que reina el absurdo. En “El ángel caído”, Espinosa reescribe la fábula una vez leída en la versión de Faulkner, y produce una ficción cuyo fin parece haber sido dar forma a una caricatura de los comportamientos beatos de la parroquial Bogotá. Al parecer en este caso el diálogo pasa por el tamiz de un modo de leer borgeano en el que, como señalo en el apartado anterior, la copia y el pastiche son matrices de sentido que proponen al lector un juego de carácter abismal.

Una trayectoria de lecturas-escrituras

“El crisol” fue escrito en 1963. Ocho años después, Espinosa redacta “El ángel caído”, recogido en *Los doce infiernos*, su segunda colección de cuentos, relato que constituye un testimonio de la mayor complejidad que van adquiriendo los procesos de lectura/escritura de su propia enciclopedia. Por eso, la relación lectura/escritura se torna menos transparente en este cuento. Entre el mundo de Emily y el de Regina hay un juego más elaborado en el acto lector y creador, manifestación de la fuerza de este último para hacer una réplica que toma la forma de una caricatura.

Como vimos, a pesar de que en “El ángel caído”, Espinosa se apropia de la trama diseñada por Faulkner, el sentido que toma el relato es diferente, no hay una continuidad o un diálogo en el nivel de los mundos ficcionales, como el que se puede leer entre “El Aleph” y “El crisol”. El análisis del diálogo lectura/escritura de “A Rose for Emily” y “El ángel caído” revela dos mundos muy distintos. Seguramente para el año en que el autor de la *Tejedora de coronas*

escribió este cuento (1971), entre los laberintos de su memoria surgió el argumento del norteamericano y entabló un original diálogo creativo que explotó una trama perfecta. Pues como afirma en “Faulkner, el relativizador”, eran justamente las tramas los elementos que más admiraba en el autor de *Sanctuary*.

En el ejercicio de lectura crítica que se ha presentado es posible ver también un acto creativo en el sentido en que se trazan relaciones que abren posibles interpretaciones que permiten pensar la obra de Espinosa desde una perspectiva que conecta sus lecturas con su labor creativa. Es así como los diálogos literarios entre autores, como los propuestos por Espinosa con Borges y con Faulkner nos revelan asuntos que no es posible apropiarse con la lectura aislada de cada relato. A pesar de la abundante obra crítica con la que hoy se cuenta sobre este autor colombiano, creemos que aún queda pendiente la tarea de mostrar otros tipos de diálogos planteados por Espinosa, un gran lector/autor con una rica y erudita obra.

Bibliografía

1. Borges, J. L. (1974). El Aleph. En *Obras completas (1923-1972)* (pp. 531-630). Buenos Aires: Emecé.
2. Espinosa, G. (2002). *Ensayos completos (1989-2002)*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
3. Espinosa, G. (2003). *La verdad sea dicha*. Bogotá: Aguilar.
4. Espinosa, G. (2004). *Cuentos completos*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
5. Faulkner, W. (1950). *Collected Stories*. New York: Random House.
6. Faulkner, W. (1997). Acerca de “Una rosa para Emily”. En L. Zavala (Comp.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento* (pp. 27-30). México: Universidad Autónoma de México.
7. Faulkner, W. (2004). *Essays, Speeches and Public Letters*. New York: Modern Library.
8. Figueroa, C. (2003). La aventura literaria de Germán Espinosa. *Nómadas* 19 (octubre), pp. 201-223.
9. Ortega, G. (2008). Entrevista a Germán Espinosa. *Nueva Gaceta* 14, pp. 6-14.
10. Park, Y. H. (2008). La intertextualidad en Sinfonía desde el Nuevo Mundo de Germán Espinosa. En C. E. Figueroa, L. M. Giraldo y C. E. Acosta (Eds.). *Germán Espinosa. Señas del amanuense* (pp. 205-228). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
11. Rodríguez Monegal, E. (1985). Introducción. En J. L. Borges. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica.
12. Sarlo, B. (1995). *Borges. Un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
13. Tatis Guerra, G. (2008). *El mundo según Germán Espinosa*. Bogotá: Ícono.
14. Valencia, C. (2008). Todas las cartas en el naípe negro: estructura narrativa en la cuentística de Germán Espinosa. En C. E. Figueroa, L. M. Giraldo y C. E. Acosta (Eds.). *Germán Espinosa. Señas del amanuense* (pp. 265-274). Bogotá: Pontificia Universidad.