

ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 4 NÚM. 7  
JULIO-DICIEMBRE  
2024



UANL

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Estética narrativa del Gran Caribe: apuntes para  
una poética de Germán Espinosa**

**Narrative aesthetics of the Greater Caribbean:  
notes for a poetics by Germán Espinosa**

Diana Marisol Hernández Suárez  
Universidad Veracruzana  
Veracruz, México  
[orcid.org/0000-0002-2125-5243](https://orcid.org/0000-0002-2125-5243)

**Fecha entrega:** 01-8-2023 **Fecha aceptación:** 18-7-2024

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2024, Hernández Suárez, Diana Marisol. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.7-67>

**Email:** [dianahsuarez@me.com](mailto:dianahsuarez@me.com)

## Estética narrativa del Gran Caribe: apuntes para una poética de Germán Espinosa

### Narrative aesthetics of the Gran Caribe: notes for a poetics of Germán Espinosa

Diana Hernández Suárez  
Universidad Veracruzana  
Veracruz, México  
[manuel.herreramr@uanl.edu.mx](mailto:manuel.herreramr@uanl.edu.mx)

**Resumen.** En el siguiente trabajo se exponen algunos apuntes para comprender la poética del escritor colombiano Germán Espinosa en relación con la noción de Caribe, aspecto que se puede ver de forma concreta en su idea de novela como un ensayo sintetizador de experiencias, imágenes y, sobre todo, de medios de representación artística. Así pues, se busca mostrar que la noción de “ampliación genérica” que Espinosa concibe para su narrativa es parte de la idea que el autor tiene de la cultura caribeña, como un espíritu que se expande y trasciende, inaprensible en una sola forma de expresión artística y, sin embargo, materializado a través de una poética.

**Palabras clave:** Caribe, Poética, Intermedialidad, Novela, hibridación

**Abstract.** In these work some notes are exposed to understand the poetics of the Colombian writer Germán Espinosa in relation to the notion of the Caribbean, an aspect that can be seen in a concrete way in his idea of a novel as a synthesizing essay of experiences, images and, above all, of means of artistic representation. Thus, it seeks to show that the

notion of “generic expansion” that Espinosa conceives for his narrative is part of the idea that the author has of Caribbean culture, as a spirit that expands and transcends, elusive in a single form of expression artistic and, nevertheless, materialized through a poetics.

**Keywords:** Caribbean, Poetics, Intermediality, Novel, hybridization

Aunque por Caribe se entienda las repúblicas y protectorados antillanos, abarcando a menudo a Centroamérica y el Istmo de Panamá, se trata todavía de una visión limitada, impuesta por el orden geopolítico estadounidense de la Posguerra después de 1945. Más acertado es hablar del Gran Caribe (de la Cuenca del Caribe) al que se añadiría Venezuela y la costa norte de Colombia, así como partes del Golfo de México. Esta es la tendencia más reciente, inaugurada así por el presidente Ronald Reagan en 1983 (cf. Gaztambide 2003). En 1998, para conmemorar el centenario de la debacle colonial de España en Cuba, el ensayista puertorriqueño Antonio Benítez Rojo publicó *La isla que se repite*, un ensayo en el que observó que el Caribe no es solamente el mar interior de las Américas, sino un meta-archipiélago sin límites:

el Caribe desborda su propio mar, y su última *Tule* puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en un ennegrecido muelle de Bristol, en un molino de viento junto al Zuyder Zee, en un almacén de Burdeos en los tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa (1998: 18).

“Nuestra América”, uno de los ensayos más comentados de José Martí (1853-1896) y cuyo título ya se ha acuñado como moneda común para referirse a Hispanoamérica, apareció en dos periódicos en fechas relativamente cercanas: el 1 de enero de 1891 en *La Revista Ilustrada* de Nueva York, y el 30 de enero del mismo año en *El Partido Liberal*, de México. Para entonces, Martí residía en Nueva York en calidad de exiliado del régimen español por ser partidario de la independencia de Cuba frente a España. Se ganaba el sustento económico como periodista

o corresponsal para varios diarios y revistas de Hispanoamérica, principalmente de *La Nación* de Buenos Aires, con lo cual gozaba de un conocimiento amplio de la política de las principales repúblicas y, poco a poco, venía influyendo tremendamente en la opinión.

Por estética narrativa del Gran Caribe me refiero a la que adquiere forma con José Martí en el ensayo “Nuestra América”. En él Martí se propone hacer una autocrítica. En primer lugar, critica el europeísmo de aquellos hispanoamericanos que “se avergüenzan por llevar delantal de indio” y reniegan de la “madre enferma”. Ataca, en segundo lugar, el exotismo de los gamonales y poderosos por culpar a sus repúblicas nativas de incapacidad sólo porque ellos no son príncipes que beben champaña. En tercer lugar, se pregunta en sentido retórico: “¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidades en América donde se enseñe lo rudimentario del gobierno, que es el análisis de los pueblos peculiares de América?” Es de señalar que, en ningún momento, a pesar de sus críticas a los letrados y a los gamonales de turno, Martí cuestiona lo suficiente al liberalismo progresista. Insiste en salir de la “colonia” para pasar a la “república” y menciona, basado en el ejemplo exitoso de Angloamérica, los errores de Hispanoamérica que podríamos enumerar de la siguiente forma:

1. La soberbia de las ciudades capitales
2. La irrupción de los campesinos resentidos a la ciudad.
3. La importación excesiva de teorías y métodos europeos o angloamericanos.
4. El desdén políticamente correcto hacia la raza aborigen. 2010

Muchas de estos males persisten todavía. Martí observaba que no debería hablarse de razas, porque ello niega la identidad

universal del hombre. A pesar de ciertas metáforas o imágenes que aluden a cierto lenguaje masónico, Martí no hace sino reforzar un ideal cristiano de universalismo y mestizaje. Es de notar que ya en su época, afortunadamente, iban apareciendo “oradores sobrios” y ensayistas de “prosa centelleante” y “cargada de ideas”. Por último, resulta muy interesante que su definición de pensar sea la de servir, puesto que nunca dejó de lado la quijotesca y anti-erasmista idea de que las armas valen más que las letras. No de otra manera puede entenderse su sacrificio personal por la independencia de Cuba al caer, el 19 de mayo de 1895 en Dos Ríos, ametrallado en una batalla contra las tropas realistas españolas.

Ahora bien, todo lo que Martí propuso y vivió en carne propia, el novelista Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938-Bogotá, 2007) de alguna manera lo ficcionalizó y lo elevó a un plano estético, a la configuración de una poética. Para el escritor colombiano el Caribe es una suerte de “paso de los Vientos”, que desde La Habana, Cozumel, Maracaibo hasta Cartagena de Indias, se encuentra una “hibridación” con protagonistas muy variados: “gentes de todas las latitudes de Europa hasta comerciantes árabes e hindúes, chinos taciturnos y esclavos africanos que juntaban su sangre y sus tradiciones con las del indio autóctono” (182), así la forma de la novela debía hibridar la multitud de experiencias, mostrar esa “hibridación [que] estaba en movimiento” que configura y define la experiencia latinoamericana (2002: 182). El Caribe se presenta tanto como el espacio definidor del continente americano, como el elemento clave de la poética novelística del escrito latinoamericano.

Si se entiende por Poética la *téchne*, o la teoría estética *a priori*, que de forma explícita y programática establece qué es y cómo se construye la Literatura (Cf. Aullón de Haro, 1994), implica que

el autor tiene plena conciencia sobre su época, sobre la técnica –intención de la forma y la estructura–, y sobre la relevancia de los contenidos que le permitirán construir el universo literario –poético– de sus obras. En el caso del escritor colombiano Germán Espinosa, los ensayos reunidos en *La libre en la luna (1968-1988)* revelan la complejidad que el escritor buscó plasmar en sus obras a partir de una crítica y diagnóstico de su tiempo, pues, todas sus obras son una suerte de “ensayo estético”. Con sólidos conocimientos filosóficos sobre la teoría de la Estética, Espinosa tiene un único objetivo: hacer de sus obras un objeto de arte. Lo artístico, o lo literario, corresponde a la relación que establecen los elementos poéticos, o la metáfora *continuada*, entre artes a partir del vínculo que guardan entre sí las diversas manifestaciones del ideal estético, cuya máxima manifestación sería en la materialización poética, toda vez que ésta implica la exégesis de la *realidad* y la *imaginación* como “forma de revelación” de la parábola o el símbolo de la escritura, según lo refiere el autor en “Sobre la génesis y evolución del arte de fabular”. La interpretación del *mundo*, en términos hegelianos, responde a una revelación divina y, después, humana. El escritor siempre debe ser el “poeta visionario que transforma símbolos abstractos en imágenes literarias cuya dilucidación será problema para avezados exégetas” (“Sobre la génesis”, 2002, 17).

Dicho rasgo de interpretación crítica, pero revelada desde una abstracción poética, particularizada en la narrativa, le permite al autor entender que las formas de sus obras son más cercanas al ensayo que a la noción de novela cerrada. El rasgo de “amplitud genérica” que tienen los géneros ensayísticos garantizan el adecuado desenvolvimiento de las “necesidades expresivas del autor”. El ensayo, en su capacidad den ensancharse, no sólo permite que novelas

como *La montaña mágica* de Tomas Mann, o *La Tejedora de coronas*<sup>1</sup> o *El signo del pez*, sean consideradas por Espinosa dentro de este género, sino también algunas sonatas, sinfonías y diversas piezas pictóricas que mantienen siempre la condición de desestabilizar la afirmación categórica de interpretación. “El ensayo puede serlo todo”, dice el autor (Cf. “Introducción general”, 2002: 5) y en esa medida, las relaciones entre medios y artes tienen cabida como exploración estética de la realidad por vías de la impronta ensayística. Todas estas alusiones al carácter ensayístico de la obra de Espinosa toman mayor relevancia si se piensa que sus obras buscan conjugar una compleja relación estética que “restablezca” –frente al nuevo siglo XXI– cierta noción de encantamiento del mundo (Cf. Rincón, 2008).

Lo anecdótico, los lugares, lo histórico, los eventos, temas y acontecimientos narrados son secundarios frente al “velo poético” que envuelve el ejercicio creativo y permite revelar las “visiones presentes”, por lo tanto, dentro de su estilo no deberían considerarse los temas tratados, sino los elementos de *reescritura*, que es para él la única forma posible de *originalidad*, pues se trata de una “varia invención” que se produce del análisis del presente. Lo histórico le interesa sólo en la “potencia de la posibilidad” y no en la comprobación documental. El estilo particular no es si no la lectura de otros modelos que han leído su propio tiempo (“Sobre la génesis”, 2002: 23). Sin embargo, admite que el rasgo particular de su obra es su “buen oído musical” y su afán experimentalista de

---

<sup>1</sup> Espinosa, que se considera a sí mismo un “ensayista temperamental”, considera que “[l]a más popular de mis novelas, *La tejedora de coronas*, constituye también, desde ciertas perspectivas, un vasto ensayo sobre las corrientes que desembocaron en nuestra Independencia de España” (“Introducción general”, 2002: 6).

mezclar artes (23). Este rasgo es común a todas sus obras, tanto las escritas hasta el momento de composición de estos ensayos, como las que fraguaría posteriormente, como *Cuando besan las sombras* o *Aitana*.

En la hibridación genérica, tanto en discurso textuales como estéticos en general, se encuentra la intermedialidad como una continuidad artística. El rasgo más sobresaliente de la Poética espinosiana puede entenderse en términos teóricos como la concreción del *intermedium*, en toda la complejidad de dicho concepto. La conciencia de su *téchne* sobre estos aspectos es lo que le permite al autor involucrar el complejo mundo teológico, paranormal, histórico, erudito, psicológico y *medial*. En el ambiente finisecular del siglo XX, Espinosa se identifica como un autor barroco, con rasgos modernistas y clásicos, como un siglo atrás lo fue Tomas Mann (“El espécimen”: 46).

*Ad portas* al siglo XXI, Espinosa se cuestiona en su ensayo “La novela: de cara al siglo XXI” sobre la vigencia de su técnica ante la aceleración de los medios digitales. Especula que el nuevo siglo, ante la aceleración de la tecnología digital, la extrema secularización y el nacimiento de nuevos fanatismos, atentarán contra “la imaginación creadora”. Se preocupa y entusiasmo a la vez por las posibilidades o alcances de deshumanización que los medios pueden implicar, sin embargo, guarda la esperanza en que la Literatura sirva de garante de lo “humano”, como concreción de lo artístico y lo filosófico para evitar “perder la conciencia ante la técnica” (91). Sospecha que el nuevo siglo superará la novela burguesa: “la novela tenderá otra vez a convertirse en instrumento, no científico, sino artístico, de fidedigno conocimiento” (92). Ante lo que augura una nueva época, considera la novela como la

“síntesis de todos los géneros y medios”, lo que en su propia obra alcanza cierta concreción en *Aitana*.<sup>2</sup>

Se trata de la última novela de Germán Espinosa, publicada pocos meses antes de su muerte, la cual constituye una extraña combinación de dos subgéneros dispares: la autobiografía intelectual y la literatura fantástica. De hecho, *Aitana* podría considerarse también como una novela-ensayo no sólo por la erudición histórica y filosófica desplegada en la narración, sino por la intermedialidad musical. Ya en una novela anterior, *Cuando besan las sombras* (2004), el protagonista es un músico sinfónico que pretende terminar o hacer una variación de la *Sinfonía inconclusa* de Gustav Mahler. La novela *Aitana* configura dos dimensiones complejas que se reflejan en un ejercicio de intermedialidad, además de la conjunción de la autobiografía en la que él, o un alter-ego de Germán Espinosa, rinde una suerte de testamento del mundo literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX; y, por el otro, la de una hábil voz narrativa que desliza escenas fantasmagóricas y trata de celebrar un pacto con el más allá a fuerza de elementos musicales. La novela nace tras la muerte de la pintora Josefina Torres, esposa del novelista. Es pues *Aitana* una suerte de tributo de amor: una estrategia para trascender la existencia terrenal y para encontrarse o permanecer con el espíritu de su esposa. La novela es una invocación a la memoria de la pintora, y específicamente en la trama de esta obra, resulta pertinente el elemento paranormal en el pacto ficcional.

Los aspectos por estudiar en esta obra son numerosos, sin embargo, en este ensayo sólo se destacarán dos como rasgos

---

<sup>2</sup> Algunas de los argumentos aquí expuestos han sido referidos en un ensayo de carácter socio-crítico sobre la novela *Aitana*, para el SENAL-UNAM: <https://www.senalc.com/2020/12/01>

característicos de la poética de Espinosa y de su expectativa ante el nuevo siglo. Por un lado, el carácter intermedial articulado por la composición musical, recurso ampliamente utilizado por el escritor colombiano, muy presente en sus célebres libros *Cuando besan las sombras* y *La tejedora de coronas*, y, por otro, el gesto estético autoficcional como clave de género para incorporar lo metaliterario. La autoficción —la forma—, entendida como un pacto ambiguo entre el lector y la obra, debe ser abordada desde una dominación teórica, histórica y, sobre todo, desde el panorama intelectual, artístico y cultural de la obra misma, de acuerdo con Manuel Alberca, referencia obligada de este tema (2007). Para el autor, la diferencia de una novela autobiográfica, y la autoficción, está en el “camino” que niega las fronteras entre lo histórico y lo literario, que supera cierta problematización historia-literatura, y se dedica a analizar un “lugar intermedio” del *yo* narrativo. Más allá de los rasgos formales de la autoficción que identificados por Alberca, habría que destacar un rasgo peculiar sobre los límites. No está demás decir que en *Aitana* nunca se revela el nombre del protagonista narrador, lo que refuerza el carácter de ambigüedad de la autoficción. Lo que interesa destacar, entonces, sobre la autoficción es la condición intrínseca del desdibujamiento de los límites de diversos discursos, literarios o históricos: “establecido entre ambos pactos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa” (Alberca 2007, 182), y precisamente, al encontrarse en el terreno de lo autorreferencial, pone en tensión la relación entre historia y literatura. Estamos nuevamente ante el *pacto ambiguo* entre la historia y la ficción, entre lo fantástico y lo real, entre la erudición y el ocultismo, como en cualquiera de las otras once novelas de Espinosa.

Alberca continúa la categorización de recursos autoficcionales frente a los autobiográficos para generar espacios narrativos como la “autobioficción” o la “autoficción fantástica”. *Aitana* podría catalogarse “estructuralmente” entre ambas, excepto por un elemento importante: la configuración del *yo* narrativo no se presenta con elementos fantásticos ni como una ficcionalización de la vida del autor, salvo por lo paranormal, un vector que atraviesa la novela. El protagonista-narrador configura su *yo* con lo sobrenatural, e, incluso, este rasgo fantástico determina en buena medida el resto de estrategias narrativas en la novela. No obstante, pese a todos los elementos que pueden vincular a este texto con formas de la ficción, sobre todo por el aspecto fantástico paranormal, los referentes que conforman el campo literario colombiano tienen un correlato transparente. Resulta evidente que el elemento paranormal no es sólo un componente de tensión narrativa, o recurso metafórico del ambiente cultural, sino, sobre todo, una estrategia literaria de desvanecimiento de los límites narrativos: entre géneros y entre artes. El elemento inter-artístico o intermedial, ampliamente estudiado por los trabajos postestructuralistas, guarda sus bases en la propuesta de “narrativa alegórica” de Samuel Taylor Coleridge. En 1818 este autor data el término “intermedium” en un ensayo sobre el poeta inglés Edmund Spenser (1553-1599) para referirse a la narrativa alegórica en contraste con la mitología. A saber:

Narrative allegory is distinguished from mythology as reality form symbol: it is, in short, the proper *intermedium* between persons and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory; this is often felt in the *Pilgrim's Progress*, where the characters are real persons with nicknames ([1818], 1914: 231).

Posteriormente, Coleridge se refirió a Dante para insistir en que el poeta es una suerte de guardia de la “basta armonía del lenguaje”, pues el lenguaje es algo *intermedio* entre la materia y el espíritu (1914: 276). *Aitana* se presenta, así, como este intermedio entre el espíritu del narrador y su ya difunta esposa Aitana. La novela es un conjuro de la memoria. Lo sobrenatural no es sólo un aspecto fundamental del pacto de lectura, sino que es también la configuración de la novela para entenderla, precisamente, como una invocación paranormal. La estructura de la novela tiene la finalidad de invocar al espíritu de Aitana/Josefina por medio del arte. De volver su memoria un objeto estético. El narrador recuerda que el momento de perfecta y armónica unión amorosa con su amada era gracias a la música, cuando ella podía fundirse y confundirse con el cuerpo del narrador y su propio espíritu:

Creo, con la convicción más imperturbable, que en todas aquellas magias su guía irrefutable era el amor. El mismo, por ejemplo, que al influjo de ciertas músicas nos impulsaba a estrecharnos en silencio, durante largos minutos, al extremo de –mientras las oíamos– sentir yo con una certidumbre sobrenatural que su espíritu entraba en mí como un invasor exquisito que saturase mi ser con la delicia perfecta. Entre tales composiciones musicales me parece destacar como la más incitante cierta *Gnossienne* lenta de Erik Satie, en la que el piano nos obliga a ascender a regiones seráficas donde el amor se remansa hasta aquietarnos en el éxtasis (Espinosa 2007: 64).

Ahora bien, poco se ha especulado sobre el nombre Aitana. ¿Por qué en esta autoficción fantástica, o como se le quiera nombrar, el autor decide llamar así a Josefina? Es muy probable que refiera a la composición sinfónica de Óscar Esplá (1886-1976), el Satie hispanico, “Sinfonía Aitana” Op.56 (1965). Nombre que toma de la

Sierra de Aitana en la región valenciana. Esta obra, dividida en cuatro movimientos, lleva por subtítulo “A la música tonal, in memoriam”. De acuerdo con críticos de la sinfonía, esta composición es un tributo a la construcción tonal, muy usual a finales del siglo XIX, frente a la composición serial, característica de las sinfonías del siglo XX: “Esplá no abandonó nunca la música tonal. En esta obra [*Aitana*] parece expresar de forma dramática un estilo musical que tiende a su desaparición, en un mundo volcado hacia los procesos tonales”, se da una suerte de hibridación entre ambas formas de composición (Historia de la Sinfonía). De acuerdo con De Candé, el atonalismo o el sistema tonal implica la determinación jerárquica de las relaciones entre las diferentes alturas de consonancia sonora con respecto al centro tonal o tónica de una nota; en este sentido, la tonalidad, o la clave de una obra musical, marca el centro de las progresiones musicales. El serialismo, por su parte, es una técnica caracterizada por cierta polifonía o parámetros musicales a los que se debe aplicar un principio de composición serial, es decir, el principio serial determina las consecuciones de las notas (Cfr. De Candé 2002). Este aspecto “intermedio” entre el serialismo y la composición tonal de la obra sinfónica de Esplá es claramente identificable en *Aitana* de Germán Espinosa. El ritmo de la novela recuerda los tiempos de la composición, además de que *Aitana* en ambas obras constituye la nota más alta, que en momento se desvanece entre la serialidad de personajes/notas que componen el cuerpo de las obras.

No sólo la estructura de la novela recuerda a la sinfonía, sino que la sinfonía misma es una representación alegórica de la invocación de Aitana. Según el escritor alicantino Gabriel Miró, *Aitana*, en su punto más alto, recuerda la felicidad perdida, una manera de “volver a un lugar” buscando:

la memoria y a nosotros mismos, porque el paisaje de Aitana no nos espera más que una vez: cuando es inesperado para nuestros ojos. Contemplar es despedirse de lo que ya no será como es. La paz, el júbilo, la conciencia evocadora, la internación en el paisaje, son estados reveladores que se disuelven en el tiempo como las nubes y como el aliento del agua, el temblor de una fronda en el azul (1928).

Aitana representa para el escritor alicantino, el compositor y el novelista ese lugar de la memoria. La composición, su forma de invocación. Esta novela, en el caso de Espinosa, es ese intermedio –o medio– para invocar a Aitana/Josefina. No obstante, la intermedialidad es pertinente no sólo como juego erudito de Espinosa, sino como una forma misma de su propia escritura, de allí la reflexión metaliteraria en su novela, pues el lenguaje por sí mismo no es suficiente. Para él, cada artista “se desplaza en su órbita muy propia, cuyo sol –cegador y, por tanto, no discernible del todo con los medios indigentes del lenguaje– podría definirse con algún ignoto sinónimo del a voz *perfección*” (2007: 22).

En la construcción narrativa, el novelista, llevando al extremo el pacto narrativo, anula los límites temporales para dar lugar al bucle infinito en donde estará invocando eternamente a su amada. El narrador se encuentra en un lugar intermedio, en una antesala de la muerte. Por eso esta novela es su “pasaporte a la muerte”. No es en sí una despedida, porque la novela es el medio para alcanzar la trascendencia que lossalve del olvido, tal como puede leerse en el poema inédito de Espinosa, recuperado por el Banco de la República, “Invocación a tu memoria” (2006):

Quizá en la dimensión en que reposas  
serás la única voz que el nombre mío

pronuncie sin desidia y sin desvío  
con palabras más suaves que piadosas.  
La memoria son aves vaporosas  
y con ellas nos vamos como el río  
que busca el mar tiránico y sombrío  
donde han de naufragar todas las cosas.  
Qué dichoso seré si en los confines  
de sus nostalgias alguien me recuerda  
y ése sea tu amor jamás vencido  
cuando la muerte lance sus mastines  
torvos y mi casual nombre se pierda  
en las vastas regiones del olvido.

Aitana es la eterna promesa del recuerdo. La estrategia estética y narrativa estriba en el elemento sobrenatural –el maleficio conjurado por Armando García– en cuanto éste, al incorporarse en la configuración de la novela, no sólo da pie a la invocación amorosa que Espinosa hace, sino que legitima cierto pacto narrativo al momento de construir el momento infinito del relato. La novela cierra con una muestra de una pena incesante por saberse separado de Aitana, pero también con la certeza de que la invocación ha superado al maleficio y ha logrado conjurarla con la musicalidad y armonía de esta obra:

Ahora, no restaba espacio para la duda. Aitana se me había aproximado toda ella, espíritu y vida, por la vía electrónica y sus palabras eran decisivas e iluminadas. A nadie, salvo al que lea el texto presente, he dado antes cuenta del milagro operado. Ni siquiera a mis hijos. Poco me importa si el lector de este testimonio me haya o no de creer. Lo cierto es que, con el alma llena de luz como una hoguera de fe, procedí a digitar el libro que aquí concluye. Escribí: La tarde en que Aitana murió, alentaban erectas todavía, en el jarrón de la mesa esquinera, las rosas blancas que un día antes habíamos traído... (Espinosa 2007: 404).

Precisamente la novela comienza “La tarde en que Aitana murió, alentaban erectas todavía, en el jarrón de la mesa esquinera, las rosas blancas que un día antes habíamos traído” (Espinosa 2007, 9). La reiteración, o estrategia de recursividad, crea precisamente una estructura circular, muy cercana la estructura de la sinfonía homónima, que genera ese bucle temporal propiciado por lo paranormal, elemento que está presente en otra de sus novelas con la misma finalidad narrativa. Tal elemento atraviesa, de hecho, la anulación temporal en *La tejedora de coronas*. Finalmente, con lo expuesto, resta decir que la poética narrativa de esta novela invita a pensar que el autor aquí está buscando una “región seráfica” para fundir su cuerpo con el espíritu de Aitana por medio del entramado de la autoficción, conjugado con el elemento fantástico-paranormal, que compone un universo complejo estructurado por la armonía musical.

## Referencias

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

Aullón de Haro, Pedro (1994), “Epistemología de la Ciencia Literaria”, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.

Coleridge, Spencer Taylor (1914). *Essays. Coleridge's Lectures on Shakespeare and other Poets and Dramatists*. Ed. Ernest Rhys. London-Nueva York, J. M. DENT & SONS, E. P. DUTTON & CO.

De Candé, Roland (2002). *Nuevo diccionario de la música*, Vol. 1, Grasindo.

Espinosa, Germán (2007). *Aitana*. Bogotá: Alfaguara.

— (2002). “Caribe y universalidad”, *Ensayos completos. 1986-1988*. Tomo I. Medellín: EAFIT: 182-191.

— (2003). *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus.

— (2002). *Ensayos completos. 1986-1988*. Tomo I. Medellín: EAFIT.

— (2006). “Invocación de tu memoria”. *Memoria de Josefina. Poemas inéditos*. Bogotá: El Banco de la República.

Fonseca Gómez, Marco Antonio (2012). “La figura del diablo como motivo recurrente en dos novelas de Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* y *Aitana*”, *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 31, julio-diciembre, pp. 141-156.

Gaztambide, Antonio (2003), “La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)”, en *TIERRA FIRME*, 21, XXI, 82.

Miró, Gabriel (1928). *Años y lenguas*. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aos-y-leguas/html/dcd85824-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5.html>

Rincón, Carlos y Julian Serna Arango (2008). *La palabra como provocación. Magia, verso y filosofemas*, Barcelona: Anthropos.