

**Los retos intertextuales de la novela *La balada del pajarillo* de
Germán Espinosa**

Rubén Dario Salas Rodríguez

Tesis para optar al título de magister en literatura

Dirigida por
Mario Barrero Fajardo

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Escuela de Posgrados
Bogotá
Noviembre – 2020

**A mi familia,
que es el soporte de todos mis momentos vitales...**

Tabla de contenido

Introducción.....	5
El filtro paratextual.....	14
Écfrasis e Intertextualidad.....	37
Conclusiones.....	72
Bibliografía.....	76

**“La pintura es poesía que se ve y no se siente, y la poesía
es pintura que se siente y no se ve”**

Leonardo da Vinci

INTRODUCCIÓN

Un reto es en parte una provocación y en parte un desafío, conlleva la idea de algo difícil de conseguir, un objetivo exigente. Pero también es una motivación para superar variadas dificultades y llegar a puerto seguro. Esta denotación de la palabra “reto” es la que más se ajusta al presente proyecto de investigación. Además, la palabra que se ha definido no se halla aislada, sino que acompaña al término “intertextualidad”, puesto que el reto que ofrece la novela del escritor colombiano German Espinosa (1936 – 2007), *La balada del pajarillo* (2000), se encuentra en la multiplicidad de textos que dialogan hasta convertirse en una red multicultural enmarcada dentro del campo de las Artes y las Humanidades. Como se verá, el marco de referencia intertextual se asume tanto en los elementos paratextuales como en los ejercicios de éfrasis literaria, entendiendo esta práctica como la descripción en palabras de una pintura o cuadro; o, de otro modo, la representación verbal de una representación visual. Los elementos paratextuales van desde el título mismo de la novela, hasta la reseña de contraportada, y comprende en los intermedios un editor creado por el autor para introducir la narración central. En cambio, la éfrasis literaria hace parte del contenido narrativo, en el que los personajes principales y secundarios hacen diferentes ejercicios descriptivos en torno a varias pinturas.

Vale señalar que mi primera lectura de *La balada del pajarillo* sucedió después de conocer gran parte de la obra de Germán Espinosa; y luego de su lectura se me hizo imperioso leer otros textos suyos para ahondar en su creación literaria y ensayística. Recuerdo que mi primer acercamiento a Espinosa fue con la novela *Los cortejos del diablo* (1970). Esa lectura fue la revelación de un universo irreal al que solo se podía acceder mediante la experimentación con el lenguaje. Cuando la terminé de leer descubrí que la literatura permitía la evasión hacia

mundos imposibles, hacia meandros poéticos que poco o nada tenían que ver con lo prosaico del diario vivir. Espinosa usó en la construcción de su primera novela un estilo barroco y arcaizante, con vocabulario desconocido, una sintaxis transgresora y estructura enrevesada; aun así, para mí fue un hallazgo. Leí *Los cortejos del diablo* con deleite y a sabiendas que me hallaba ante una propuesta innovadora en la literatura colombiana.

Más adelante leí sus otras novelas más destacadas: *Los ojos del basilisco* (1992), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *El signo del pez* (1987) hasta llegar a su novela más estudiada por la crítica: *La tejedora de coronas* (1982). Esta última novela ha suscitado en la Academia un gran corpus investigativo por múltiples razones: un estilo que evita la puntuación, un tema histórico que relaciona el Caribe colombiano con la Europa del siglo XVII, y unos personajes que se mueven entre la Inquisición y la Ilustración. Así mismo, de Germán Espinosa valoro su producción cuentística y ensayística, géneros en los que ejerce igual dominio técnico. En términos generales, la obra de Germán Espinosa me ha parecido siempre de elevada calidad literaria; y los numerosos estudios que tuvo en vida han ido creciendo de manera póstuma.

Con respecto a la novela que aquí se va a estudiar recuerdo que corrían los primeros años del nuevo milenio (2002), y convertido en un devorador de literatura universal, busqué cuanto pude en los registros de la Biblioteca Luis Ángel Arango la obra reciente de este autor. Fue así que, maravillado con el mundo literario de Espinosa que ya conocía, con su reconocimiento internacional, y con el asombro que me ofrecía su escritura, llegué a tener en mis manos la última novela que había publicado por ese entonces. En el catálogo vi que la última adquisición era una novela titulada *La balada del pajarillo*. La pedí para echarle una hojeada, y luego de una hora de lectura supe que era muy diferente a lo que nos tenía acostumbrados: el estilo era directo y limpio, envolvente, con pinceladas de novela policial

y con una carga enorme de referencias a otros textos. Me llamó la atención el hecho que en cada página se citaba a un pintor, a un músico, a un poeta..., y esas referencias no hacían más que agigantar el drama que allí tenía lugar. Por momentos me sentía perdido y no entendía lo que estaba ocurriendo en la narración; creía estar ante una obra con muchas aristas que exigía un lector idóneo quien con su amplio conocimiento pudiese relacionar los referentes allí expuestos. Claro que la idoneidad no es que fuese una camisa de fuerza para apropiarse de la novela, pero sí serviría para ahondar en el drama propuesto por el autor.

A grandes rasgos, y con miras a comenzar este estudio y análisis de *La balada del pajarillo*, puede decirse que es una novela centrada en el develamiento de una pintura que se le entrega al protagonista, Braulio Cendales, para ser restaurada. Esta pintura es un cuadro colonial titulado *La Virgen del Amparo* que, a manera de palimpsesto, esconde debajo otra pintura mucho más antigua y simbólica. Esta pintura precedente y original representa a *La Diosa Blanca*, una deidad pagana. Los personajes principales ofrecen diversas interpretaciones en torno al cuadro develado, y en general, la trama se forma por medio de disquisiciones eruditas que relacionan a *La Diosa Blanca* como la inspiración de los poetas y de los artistas. Otro hecho destacado en la novela es el que corresponde a la premonición onírica, una premonición que tiene el narrador Braulio Cendales en los primeros capítulos y se extiende hasta el desenlace.

Lo que hace a la novela *La balada del pajarillo* una obra intertextual son la multiplicidad de referentes que ofrece; referentes dentro de los diálogos de los personajes, o en disquisiciones eruditas, o en citas al margen, cada una de ellas con un propósito claro: ilustrar el complejo mundo de la inspiración del poeta (un tema que atraviesa a la novela y que es la raíz de su argumento narrativo). Algunas de las formas discursivas de las que hace uso Germán Espinosa para construir su novela son: poemas, pinturas, mitos, representaciones

teatrales, composiciones musicales, cuentos, hechos históricos, descripciones de paraísos artificiales y sueños recurrentes; en fin, toda una amalgama que exige, como quedó dicho, un conocimiento previo por parte del lector. Un conocimiento previo no del todo necesario, pero sí justificado por la intertextualidad misma. La novela tiene un principio de creación que es inherente a la mayoría del corpus de su autor: “*La balada del pajarillo* es una especie de requisitoria iconoclasta de un crítico de arte y un escritor contra el ejercicio puramente diletante de la erudición o de la información enciclopédica que se practica en los círculos intelectuales en los que se pretende siempre sentar cátedra en beneficio de la egolatría y la adulación” (Valencia 298). Germán Espinosa, en la novela, toma distancia respecto de esa egolatría del conocimiento erudito, con miras a crear un relato que surge de la verosimilitud de sus personajes letrados, y el conocimiento que poseen para estructurar el contenido novelesco.

Ahora bien, teniendo claro que la intertextualidad aparece en casi todas las páginas de la novela, uno de los propósitos investigativos es estudiar la manera como esa intertextualidad genera un entramado de relaciones dramáticas en las cuales “el lector” juega un papel primordial. El pacto de lectura inicia desde lo que Gerard Genette denominó los “paratextos” (Genette 11), que son las diferentes envolturas previas a la narración central, envolturas que son tanto o igual de importantes que las referencias internas puesto que son el primer filtro que debe superar el lector.

Si bien la continua referencia a textos humanísticos o artísticos perfila a los personajes, los hace cobrar vida, hace que surja un conflicto gigantesco que sólo se resolverá en la última página, hay que aclarar que hasta allá no van los alcances analíticos de esta tesis. La razón es simple: analizar todos los elementos intertextuales de *La balada del pajarillo* requiere un trabajo más extenso del que aquí se ofrece. Salvo el análisis paratextual que sí se analizará

en detalle, el contenido narrativo será fragmentado y seleccionado en función de los ejercicios de écfrasis que aparecen reiteradamente en la novela. Esta selección comprende “el sueño del poeta”, las écfrasis de dos pinturas: *La Virgen del Amparo* y *La Diosa Blanca*, y un breve bosquejo de la protagonista Mabel Auselou y su esposo Primitivo Drago, en cuya relación con el narrador se puede cifrar el origen del título de la novela.

El primer capítulo de esta investigación girará en torno a los paratextos: el título, la portada, la reseña de contraportada, el índice, los epígrafes, la advertencia preliminar y los subtítulos de las partes. El segundo capítulo hará énfasis en la manera como la intertextualidad genera vasos comunicantes al interior de la novela, específicamente en las pinturas ya mencionadas, y su relación con el sueño premonitorio de Braulio Cendales, cuyo contexto enunciativo deriva en simbolismos recurrentes en la poesía y el psicoanálisis; además de la contextualización narrativa de la poetisa catalana Mabel Auselou y su esposo, el maestro pintor Primitivo Drago.

En esencia, el problema investigativo es **¿cuáles son los retos intertextuales que el lector de *La balada del pajarillo* debe superar para apreciar la amplia red de vasos comunicantes que la novela de Germán Espinosa propone?** De inmediato se hace patente, como quedó dicho al comienzo, que esta lectura es un desafío, leer esta novela impone ciertas condiciones de bagaje cultural. Ante este hecho es pertinente mencionar lo que escribió Foucault en *El orden del discurso* (1970) en relación con la apropiación textual:

Nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo. Para ser más preciso: no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa (Foucault 39).

En las anteriores palabras queda planteado, en parte, lo que se asume como “retos intertextuales”: el acceso al discurso exige cualificación. El autor, Germán Espinosa, propone un texto en el cual muchos de sus elementos son accesibles, mientras otros requieren un conocimiento especializado. Es en el campo de las humanidades y del arte donde se despliega el saber espinosiano, referido a la novela en cuestión. Sin embargo, reiterando a Foucault: muchas partes aparecen abiertas y se ponen sin restricción previa a la vista del lector.

Actualmente la recepción de la obra de German Espinosa acredita variados estudios en el campo académico. A pesar de ser un escritor contemporáneo del *Boom Latinoamericano*, él mismo llegó a decir que sería una ingenuidad creer que dicho grupo hizo opacar su producción literaria. Él opinó lo contrario, aseveró que el realismo mágico acentuó a los escritores contemporáneos al *Boom* que apostaban por otras propuestas. Muchos de los estudios de su obra van dirigidos hacia *La tejedora de coronas*, pero también a su obra en general (poesía, cuento, ensayo, crónica, novela) se ha escrito con asiduidad. Por ejemplo, el libro *German Espinosa señas del amanuense* (2008) publicado por la editorial de la Universidad Javeriana consta de veinticinco artículos con variadas temáticas; y en casi todos los artículos se plantean derivaciones hacia bibliografía complementaria y más exhaustiva. También existe un blog en internet creado por Sebastián Pineda, con variadas entradas, donde se aboga por el reconocimiento póstumo del escritor colombiano.

Por otro lado, existe una Tesis de Maestría escrita por Martha Lucía Rubiano cuyo título es *La desacralización del arte: el arte, el artista y la crítica en La balada del pajarillo de Germán Espinosa* (2013). Es un estudio cuidadoso y profundo que aborda primero las concepciones estéticas de Germán Espinosa y su relación con el arte; luego, profundiza en *La balada del pajarillo* a partir de la caracterización de los personajes de la novela y su relación con la creación artística; la tesis finaliza considerando “el mito del poeta” como un

descenso a los infiernos. Y hay un epílogo en el que Martha Rubiano relaciona la estructura de la novela con la vida misma. De esa investigación pueden extraerse reflexiones respecto de la formación “letrada” de los personajes en la novela y cómo se manifiesta esa formación intertextualmente, por medio de los diálogos que se sostienen a lo largo de la narración.

Igualmente, sobre *La balada del pajarillo* se han escrito algunos artículos; por ejemplo, el de Cristo Rafael Figueroa titulado “Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas”. En dicho artículo se pondera la variedad de temas y recursos estilísticos de Espinosa, y se hace un énfasis en su última producción de 1999 y 2000. Hay un seguimiento a los intereses literarios del escritor colombiano a lo largo de 50 años de escritura, para finalmente, valorar los dos últimos libros mencionados en el título del artículo. En la misma línea, otro texto crítico es el artículo de César Valencia Solanilla que lleva por título “Los misterios de la diosa blanca en *La balada del pajarillo*”. Aquí, César Valencia considera que *La balada del pajarillo* es una “novela de ideas” y “novela psicológica” en la que la escritura es un pretexto para la discusión en torno a la cultura. Y menciona a la “erudición como una de las bellas artes”, al caracterizar el amplio conocimiento enciclopédico que tenía Espinosa, de ahí los tópicos recurrentes a la mitología y la caracterización de “símbolo” en algunos personajes.

Con respecto al eje analítico propuesto en el título de la presente investigación es de resaltar los estudios existentes sobre la intertextualidad y la paratextualidad. La literatura existente sobre la intertextualidad se remonta a la segunda mitad del siglo XX, con autores como Julia Kristeva y Mijail Bajtín, y su desarrollo más amplio con Gérard Genette, específicamente en los primeros capítulos de su libro *Palimpsestos* (1982) y *Umbrales* (1987). Es una consulta necesaria para establecer los primeros postulados sobre esta categoría

analítica. Algunos textos consultados son de escritores recientes que hacen estudios comparados de crítica literaria y enfatizan en el surgimiento de los estudios sobre la intertextualidad. Entre estos críticos están José Enrique Martínez quien tiene un libro titulado *La intertextualidad literaria* (2001); y, Yeimy Romero tiene otro texto: *Estética e Intertextualidad de la literatura* (2010). En ambos textos hay un acercamiento minucioso a los fundamentos teóricos de la intertextualidad que puede servir de instrumento de análisis para la lectura cuidadosa de la novela de Germán Espinosa, en tanto que los retos que *La balada del pajarillo* le ofrece al lector son del orden discursivo en torno al paratexto e intertexto. En general, Julia Kristeva se erige como la pionera en este campo de estudio. Palabras de Kristeva son las siguientes: “*el intertexto es un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior*”. (González 2012) Lo que se puede dilucidar de la mayoría de estos teóricos es que “la intertextualidad” aparte de ser un nivel de apropiación, es en esencia la capacidad del ser humano de tejer múltiples relaciones dentro de los textos culturales; en algunos casos ese tejido puede ser algo muy superficial, o puede ser, por el contrario, la unión de vínculos muy profundos.

Respecto de la écfrasis literaria, la conceptualización que hace Michel Rifaeterre en su texto *La ilusión de écfrasis* (2000), puede ser de gran ayuda; así como algunos ejemplos de écfrasis realizados por Efrén Giraldo a la obra poética de Álvaro Mutis: *Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis* (Giraldo 2017), y del mismo autor *Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama* (2015). Estos textos son por un lado un referente teórico, y por otro lado un ejemplo de análisis verbal respecto de una representación pictórica. Por tanto, al analizar en

la novela el cuadro de *La Virgen del Amparo* y después el de *La Diosa Blanca*, es importante tener de referente a Michel Rifaterre y a Efrén Giraldo.

En este punto adquiere relevancia el propósito investigativo de la presente tesis, ya que *La balada del pajarillo* no cuenta hasta el momento con un trabajo académico que la aborde desde su propuesta paratextual, intertextual, ni tampoco se la ha analizado desde la écfrasis literaria. Entonces, se espera añadir a lo ya estudiado en la Academia sobre la obra de Germán Espinosa una investigación desde los planteamientos ya referidos.

El Filtro Paratextual

Inicialmente se ofrece una breve significación de los conceptos a manejar en adelante. Es así, que palabras como “texto”, “intertexto” y “paratexto” requieren una mínima aproximación semántica. Esto con miras a detallar la presencia intertextual y paratextual en la novela *La balada del pajarillo*. También servirá para establecer los límites interpretativos y la metodología para abordar el problema investigativo. Como quedó dicho en la introducción lo que aquí compete es precisar **¿cuáles son los retos intertextuales que el lector de *La balada del pajarillo* debe superar para apreciar la amplia red de vasos comunicantes que la novela de Germán Espinosa propone?** Cuando un lector aborda un libro se le presentan elementos discursivos que enmarcan el texto central, el núcleo narrativo casi siempre viene acompañado de capas externas que poco a poco van dando una idea de sobre qué versará dicho libro. Lo anterior es el primer reto del lector: pasar por los filtros paratextuales.

Como ya se señaló es importante establecer algunos sentidos y significados para los significantes transversales al presente trabajo. Como bien señala el filólogo José Martínez en su libro *La intertextualidad literaria* (2001) “... **texto** es cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico” (Martínez 19), de esta manera el campo discursivo del texto no se limita a lo lingüístico, sino que llega a moverse dentro del campo semiótico; ya que, como añade Martínez, algunas formas en la que es posible reconocer el texto son: una ceremonia, una danza, un ritual, una canción, un cuadro, un verso, una representación teatral. De esta manera, “la Semiótica de la Cultura aplica la palabra **texto** no únicamente a los mensajes en lengua natural, sino a cualquier comunicación registrada en un sistema de signos, verbales o no verbales” (Martínez 20). Como puede verse el **texto** ha tenido un gran

desarrollo en su significado y amplitud semántica gracias a los aportes de los investigadores de la semiótica, o semiología, que han usado este término para referirse a casi cualquier creación cultural.

Por otro lado, el prefijo latino “inter” alude a reciprocidad, conexión, entrelazamiento, cruce. La **intertextualidad** evoca el texto, o mejor la cualidad del texto como tejido o red, el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos (Ibíd.) El hecho que un texto cite a otro directa o indirectamente es referido a una forma de entender la literatura, o cualquier otro género discursivo. La vida es memoria, y esta memoria está circunscrita en una red de significaciones. Uniendo lo precedente, tenemos que la cultura es un gran entramado, donde se citan recíprocamente muchos de los textos que la componen (González 35). Las diversas ciencias, en especial las humanidades, poseen trasfondos similares, lo cual hace que subyazcan unos mismos referentes. La **intertextualidad** es la concepción de esa misma cultura que se cita recíprocamente. Bien puede ser una alusión o un plagio, o hasta un recuento, en estas circunstancias se habla de intertextualidad. Si a partir de lo dicho se logra ver que el “texto” es englobado en la categoría “intertexto”, ahora se verá que el “intertexto” es englobado, a su vez, en una categoría más amplia: el “paratexto”.

Desde los enunciados de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982) y luego en *Umbrales* (1987) queda hecha la observación de que existen producciones “que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo” (Genette, *Umbrales* 7). Los paratextos acumulan sentidos referentes al modo de abordar la obra central enmarcada. El **paratexto** prepara al lector para lo que va a leer por extenso, adelanta información relevante sin la cual el contexto quedaría un poco vacío. Cuando un lector tiene en sus manos el libro que se dispone a leer (en este caso *La balada del pajarillo*) todo cuanto recorre su mirada son elementos

paratextuales, ya que los variados componentes discursivos de cualquier obra en su materialidad más externa incluyen las referencias internas de la obra; en general, el paratexto anticipa el contenido.

Aquí es preciso hacer una diferenciación, el paratexto posee dos vertientes: por una parte, está el paratexto creado por el autor (peritexto); y, por otro lado, el paratexto editorial (epitexto). Los **paratextos** del autor son reconocibles en elementos como: el título, la dedicatoria, los epígrafes, por mencionar los más habituales. En cambio, los paratextos editoriales están alejados tanto espacial como temporalmente del libro: las entrevistas del autor, conferencias sobre el mismo libro, investigaciones formales o académicas sobre la obra, reseñas, programas radiales, blogs; a estos últimos Genette los denominó epitexto, que siendo paratextos no entran en la materialidad del libro, sino que existen como contexto crítico.

Sin embargo, hay casos (como sucede en *La balada del pajarillo*) en que algunos elementos son a la vez peritexto y epitexto: el índice, la portada, o la reseña de contraportada. Ya que no son elementos elaborados directamente por el autor, sino que provienen de una decisión editorial. En el caso del “índice de la novela” se acude a la figura de un “editor anónimo” como estrategia organizadora de los manuscritos del narrador. Con respecto al diseño de la portada, a la vez que entra en la materialidad del libro, queda por fuera de la decisión del autor, aun cuando él apruebe tal pintura para la portada, este elemento no le pertenece como creación propia. De la misma manera, la reseña de contraportada es un texto crítico que funciona como síntesis del contenido, y depende más de la editorial que del autor.

Una función básica del **paratexto** es asegurar la presencia de la obra en el mundo de la recepción, es llegar al lector a través de un marco, sin el cual la obra perdería una parte importante de su contenido. Por ello, es preciso revestir el contenido narrativo central con

sutiles indicios configurados en los actos comunicativos presentes en los paratextos. Así, cuando el lector llega a los sucesos, tiempos, lugares y personajes de la novela, ya posee un mínimo de información relevante.

Entender la amplitud de esta definición es clave para ahondar críticamente en los presupuestos del tema tratado. Desde esta perspectiva, la percepción del lector permite construir el *intertexto*, a partir de su conocimiento literario y la obra con la que está en diálogo. Su proceso de interpretación culmina con una interpretación personal construida a partir de la obra con la que el lector dialoga, y de su experiencia propia que actúa como un factor extra-textual. Con lo primero que el lector establece un pacto de lectura es con todo aquello que forma la materialidad del libro. Incluso, si aparecen referencias intertextuales desde el título mismo, esas relaciones caen bajo el dominio paratextual. Esto es importante, puesto que la mayoría de los elementos paratextuales de la novela de Germán Espinosa, *La balada del pajarillo*, van a requerir de un análisis a partir de la ubicación en su misma materialidad.

El título

El título es el primer elemento paratextual, el más externo y visible que condensa la materia tratada. El título de la novela, *La balada del pajarillo*, proviene de un poema del mismo nombre escrito por Ginés de Verdemonte, el cual es referenciado en las primeras páginas, específicamente en el primer epígrafe. Es preciso anotar que este poeta, Ginés de Verdemonte, puede ser un escritor apócrifo (Rubiano 48). O en caso que no sea apócrifo su localización ha sido infructuosa. Germán Espinosa lo refiere como un poeta provenzal, sin

embargo, el lugar de donde extrajo esa referencia no se ha podido hallar. Queda la duda de su autenticidad o de su creación apócrifa por parte de Espinosa.

Como se mencionó, en el primer epígrafe aparecen los siguientes versos:

Pajarillo, pajarillo,

¿qué haces encerrado ahí?

¿qué haces ahí sin compañía?

Ginés de Verdemonte, *La balada del pajarillo*

Este epígrafe establece una relación directa con el título de la novela. Pero hay otra explicación para la escogencia de dicho título, y consiste en un aspecto de la narración en el cual “pajarillo” es asociado a una pintura del personaje Primitivo Drago, y a las asociaciones paranoicas del narrador. Pero esto será tratado, por extenso, en el segundo capítulo de esta investigación.

Respecto al término “balada” del título vale considerar lo escrito por el crítico literario Cristo Figueroa, quien señala que la “**balada** es asumida como género lírico y a la vez como estructura musical” (Figueroa 16). De igual modo, en un sentido poético es un género de origen medieval que contiene un asunto amoroso, el cual es formalizado mediante rimas variadas. La **balada** remata en estribillos persistentes con un mismo núcleo temático. “Desde la perspectiva musical, es una pieza cantada, polifónica, también con recurrencia periódica del asunto central” (Figueroa 17). Por tanto, son varias las características que desde un comienzo hacen énfasis en la manera de entender la novela: expresión de un sentimiento profundo, acentos capaces de transmitir un mensaje desesperado, un fondo armónico por momentos opresivo, y el uso de una técnica musical trasladada al ámbito literario. Es así, que

en el título de la novela se configura una expresión lírica, relatada a la manera de un ave que expresara su lamento; un lamento que será entonado por la figura del protagonista cuando narre sus desventuras. En este caso, usar una forma musical y lírica, en una propuesta narrativa, muestra desde un comienzo los entrecruzamientos propios de la intertextualidad, que se dan tanto en contenido como en forma, incluso como amalgama de géneros artísticos diferentes.

La dedicatoria

Justo antes del índice, donde empieza a relatarse el contenido novelístico, Germán Espinosa dedica su novela con tres simples palabras:

A Josefina, siempre

Esta dedicatoria es un guiño hacia la vida personal del autor. Desde el peritexto mismo, casi nada puede ser evaluado críticamente. ¿Quién es Josefina? ¿En qué sentido debe entenderse la palabra “siempre”? ¿Qué relaciona esa mujer con la novela? En las memorias de Germán Espinosa, *La verdad sea dicha* (2003), él cuenta que la anécdota que dio origen a *La balada del pajarillo* fue un hecho real vivido por él y su esposa Josefina Torres (Espinosa *La verdad sea* 412). Y aclara que el argumento consiste en la deliberada alteración y fabulación de un acontecimiento sucedido hacia el año 1968. Por ese año, Germán Espinosa y Josefina Torres ya llevaban tres años de casados, ambos frecuentaban los cafés de la Avenida Jiménez en el centro de Bogotá, y convivían con el mundo cultural de la ciudad y el mundo en razón a sus

continuos viajes. Este ambiente bohemio luego aparecerá en *La balada del pajarillo* desfigurado por las diferentes figuras ficcionales recreadas por el autor.

El índice

Posterior a la dedicatoria el siguiente paratexto corresponde al índice. Aquí el autor entra en materia, y empiezan a aparecer datos relevantes. Debe señalarse que quien propone el “índice” en la novela es un editor anónimo. El índice es un peritexto en toda la extensión del término, pero no es directamente Germán Espinosa, ni el narrador Braulio Cendales, quien lo propone. El editor anónimo podría tratarse de un heterónimo sin nombre, pero sí con función, la cual consiste en ordenar las partes en las cuales está dividida la novela. El índice textualmente aparece referido así:

Advertencia preliminar (13)

I. Las bodas de Epimeteo (15)

II. “El cielo que me tienes prometido...” (183)

III. La caja de Pandora (391)

Tanto las tres partes numeradas, como la “Advertencia preliminar” son propuestas por el editor ficcional creado por el autor. Y a manera de bucle circular, el mismo editor ficcional es quien redacta la “Advertencia preliminar”. Es decir, hay una auto-referencialidad. La paginación, entre paréntesis, igualmente señala una ubicación y cumple la función de

especificar el inicio y fin de cada parte, en caso que el lector quiera acceder a ellas directamente. Cada uno de estos elementos del índice van a ser tratados a continuación, y por separado, con miras a problematizar la **intertextualidad** implícita en cada uno de ellos, y ver cómo desde los mismos paratextos ya hay un reto para el lector.

La advertencia preliminar

Son varios los verbos asociados a una “advertencia”: aclarar, justificar, explicar, prevenir con respecto a la obra que precede. El objetivo de una **advertencia** es anticiparse a la posible controversia que causaría la narración, prevenir ataques, contestar por anticipado a las objeciones de la verosimilitud, o falencias e inconformidades en el tono en el cual aparece lo narrado. El texto completo de este paratexto es el siguiente:

Advertencia preliminar

Cuando Braulio Cendales falleció en la Clínica Lienlaf, de un caso de leucemia aguda, el veintisiete de marzo de 2000, en su antigua residencia de Coclitos fueron hallados, entre sus haberes, dos manuscritos un poco alejados en el tiempo. Uno de ellos databa de 1990; el otro, fue escrito sin lugar a dudas durante sus días de prisión de El Agarradero. Acaso ninguno de los dos estuviera destinado a la imprenta; sólo a la comprensión y a la benevolencia de sus amigos. No obstante, en el lapso de su agonía, dejó entrever su deseo de que fuesen reunidos en un volumen, quizá para ejemplo de mortales. Cendales, como es de público conocimiento, imprimió de su

bolsillo en 1998 –con la renta que, estando en prisión, le producía la casa- la primera compilación conocida de los poemas de Mabel Auselou. En los referidos manuscritos se arroja luz sobre esta poetisa, en quien la crítica ha creído encontrar un tono excepcional, y cuya huella biográfica –si se hace abstracción del trivial episodio de policía en que halló la muerte- era del todo incierta. Sólo esta circunstancia excuse o amerite, tal vez, el darlos a la luz, no sin invocar perdón para ciertos cinismos y cierta empedernida inflexión sarcástica, típicos del temperamento a ratos arrebatado y –según documentación clínica- paranoide del autor.

La extensión corta de la advertencia ayuda a entrar en materia pronto, sin cargar de demasiada información al lector. Ayuda a ofrecer una dirección, un inicio narrativo lleno de señuelos, pistas e indicios. Ese paratexto es un frontispicio narrativo necesario. Aunque de inmediato surge la pregunta: ¿qué identidad tiene el autor de la advertencia? Al final, esa identidad quedará en el anonimato, y no es necesario saber más que lo referido, esto no afecta en la trama central, pero la información que da sí es importante. Tal y como señaló Jorge Luis Borges en un apartado “este tipo de prologo tolera la confidencia” (Borges 15), ya que también hay datos ocultos, la confidencia es limitada.

Lo primero que nos advierte el ¿editor anónimo? es que Braulio Cendales murió de leucemia, la cual es un cáncer que afecta la médula ósea, la enfermedad ataca el tejido interior de los huesos; es un padecimiento degenerativo que en la mayoría de los casos conduce a la muerte del paciente. Cendales muere a inicios del año 2000, una fecha que coincide con el año de la publicación de la novela, lo cual indica que el lapso de edición de los manuscritos (en el marco de la ficción novelesca) es inmediato luego de la muerte del personaje.

Después el editor anónimo indica el lugar donde fueron hallados los manuscritos de Braulio Cendales, una residencia del barrio Coclitos. Volviendo a las memorias de Germán Espinosa él mismo aclara que la

acción transcurre en una ciudad totalmente imaginaria, que puede recordar algunas del Caribe, pero también algunas de los Andes. No me gusta pensar que es una mezcla de Cartagena y de Bogotá, como ciertos críticos han señalado, pues ello le restaría poder de fantasía (Espinosa *La verdad sea* 412)

El primer manuscrito hallado en la casa de Braulio Cendales data de 1990, este texto en la organización narrativa se dividirá luego en dos partes (tal y como aparecen en el índice). El año 1990 indica que, desde el inicio de la trama hasta su final, por causa de la leucemia, transcurrieron 10 años. Del segundo manuscrito se dice que fue escrito cuando el personaje se hallaba en la prisión del *Agarradero* (aproximadamente en 1994). ¿Qué sucedió de 1994 al 2000? Se nos cuenta que Cendales permaneció en la cárcel, y efectuó algunas acciones aisladas, por lo demás la respuesta es incierta.

En seguida, de los manuscritos se menciona que no estaban destinados a la imprenta sino a la *comprensión y benevolencia* de sus amigos. Pero, ¿comprender qué?, seguramente que los pocos amigos que lo rodeaban fuesen benevolentes al entender los motivos que lo llevaron a prisión (y otros hechos reprobables), y entender en parte cuáles fueron las razones de sus crímenes. Porque si bien fue un acto en especial el que lo llevó a la cárcel, Braulio narrará otros crímenes de los que fue sujeto tanto intelectual como material. Igualmente, se menciona que en medio de su agonía solicitó que los manuscritos se reunieran en un volumen “para ejemplo de mortales”. He aquí planteado un enigma, el *ejemplo* del que habla como motivación para ser publicados los manuscritos suscita la idea de que algo debe aprenderse,

o que algo debe valorarse en términos de enseñanza; exactamente qué, eso aparecerá en el desarrollo de la novela.

Aparece luego otro dato temporal, en 1998 Braulio Cendales imprimió de su bolsillo los poemas de Mabel Auselou. Ella es la mujer que atravesará toda la trama narrativa, y de la que sólo se indica en la “Advertencia” ser una poetisa muy bien valorada por la crítica. Lo penúltimo que se advierte es que la motivación para imprimir los dos manuscritos de Cendales es ofrecer luz sobre la vida de la poetisa Mabel Auselou. Y que el lector debe perdonar algunos rasgos distintivos del narrador: cínico, sarcástico, arrebatado y paranoide. Esos rasgos perfilan a un personaje que escribe de manera exaltada, que recurre al sarcasmo para describir a los personajes y situaciones, entendiendo que, por principio, el editor valora con objetividad dos manuscritos en los que salta a la vista la personalidad de quien escribe. Y la *paranoia* compendia, en un adjetivo, un desenlace novelesco sustentado en un marcado acento delirante, que por medio de intrincadas asociaciones deriva en un final funesto.

Como puede verse el editor de la **Advertencia preliminar** conjuga en un pequeño texto a los personajes principales: Braulio Cendales y Mabel Auselou. Establece los años en que transcurren los acontecimientos, en 1990 un primer manuscrito, el otro escrito desde la cárcel (por el momento sin precisión), y la muerte del narrador en el 2000. Al igual indica algunos escenarios: la residencia en el barrio Coclitos, la clínica Lienlaf, la cárcel de *El Agarradero*; y unas breves pinceladas a la personalidad del autor de los manuscritos.

Los epígrafes

Este tipo de paratexto tiene la función de comentar el título, o la trama, de alguna manera directa, indirecta, o como justificación. También puede salir de la alusión a algún aspecto

relevante, y suele enmarcarse como comentario previo al texto central de la obra. El epígrafe también referencia a una autoridad, actúa como soporte universal o local del discurso, Y a veces puede mostrar en qué “clave” de lectura debe acercarse el lector.

El primer epígrafe en *La balada del pajarillo* corresponde al fragmento de Ginés de Verdemonte referenciado arriba cuando se mencionó la procedencia del nombre de la novela:

*Pajarillo, pajarillo,
¿qué haces encerrado ahí?
¿qué haces ahí sin compañía?*

Ginés de Verdemonte, *La balada del pajarillo*

En estos tres versos existe una clara intención dialógica: se le hacen dos preguntas al pajarillo, y se espera una respuesta. En el segundo verso se indica el encierro, y en el tercer verso se refiere su soledad, su falta de compañía. El título del poema coincide palabra por palabra con el título de la novela. Sin embargo, como se explicó más arriba, el poeta Ginés de Verdemonte no aparece en ningún registro bibliográfico. Esto se debe a que es un autor conocido en exclusivo por Germán Espinosa, o a que es un escritor apócrifo. En todo caso, el título de la novela también tiene otra explicación, pero corresponde a ciertas asociaciones narrativas que salen de lo estrictamente expresado en el epígrafe. Sobre ello se hablará al final de esta investigación.

El segundo epígrafe corresponde a un extracto de nueve versos del poema de Charles Baudelaire (1821 – 1867) titulado *Las letanías de Satán*, este poema procede del libro *Las flores del mal* publicado inicialmente en 1857. Los fragmentos están escritos en francés tal y

como proceden del texto original. A continuación, aparecen los versos originales junto con una traducción.

Segundo Epígrafe	
(Los nueve versos aparecen en francés – La traducción facilita el análisis)	
Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,	Oh tú, entre los ángeles el más sabio y el más fuerte,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,	Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!	¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!
Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,	Príncipe del destierro, maltratado coloso que, sojuzgado, siempre te alzas más poderoso,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!	¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!!
Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,	Nuevo padre adoptivo de los que, por su mal, expulsó Dios, colérico del Edén terrenal,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!	¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!
Charles Baudelaire, Les litanies de Satan	Charles Baudelaire <i>Las letanías de Satán.</i> Traducción de Andrés Holguín (1995)

En este epígrafe aparece un nuevo un **reto intertextual** consistente en la necesidad de que el lector conozca el idioma francés para comprender fielmente los extractos del poema de Baudelaire; además de las connotaciones que suscita la producción baudelaireana. En pocas palabras, la personalidad de Baudelaire (1821 – 1867), siguiendo algunas investigaciones biográficas (Walter Benjamín 2012, Julio Bertaut 1972, Jean Paul Sartre 1949), podría adjetivarse de la siguiente manera: tímido, rencoroso, introvertido, cerebralizado, inclinado

a la inacción y a la pereza, lo que llenaría sus días de tedio y *spleen*. Un hombre decidido a experimentar con las drogas y enfocado a disipar sus recursos económicos en los ambientes bohemios. Esta caracterización cobra fuerza al leer sus poemas (en verso y en prosa) y caer en la cuenta que hay algo maligno, oscuro y tenebroso en sus descripciones, todo ello fruto de sus sentimientos internos y de su mirada marcada por una profunda crisis existencial. De ahí que, al ponerse de epígrafe un fragmento de su obra, la existencia del poeta connote parte de sus inquietudes estéticas.

¿Qué nos dicen los fragmentos de *Las letanías de Satán*? El poeta francés describe las cualidades de Satán: el más sabio, el más bello, el más fuerte. Es un ángel que decae por la traición y no merece alabanzas. A diferencia de la tradición religiosa que le pide piedad a Dios, el poeta le solicita la piedad a Satán, piedad por su larga miseria. En este sentido hay una inversión de la súplica tradicional católica puesto que quien otorgaría la compasión y la misericordia por los sufrimientos no sería El Creador, sino que sería Satán. Además, en el tercer fragmento se reitera el castigo divino, la expulsión del paraíso, y es el mismo príncipe del exilio quien aparece como padre adoptivo de quienes han dejado de ser hijos de Dios según la tradición católica. Un tema reiterativo es mostrar a Satán como ejemplo de libertad. Muestra la renuncia a la fe y su respectiva moral, para celebrar un canto de liberación amparada por el regente de las tinieblas. La *belleza, sabiduría y fuerza* del Príncipe del exilio están impregnadas de pecado y pasiones sombrías. Al decir Baudelaire, en el octavo verso, que Satán es el padre adoptivo de quienes fueron expulsados del Edén, lo está caracterizando con el afecto propio de un padre amoroso, quien entiende la naturaleza humana y se conmueve de la *larga miseria*, un estribillo cargado de fuerza emotiva.

En general, cuando se escribe o se habla sobre Baudelaire de inmediato surgen aspectos connotativos hacia lo que fue su vida y su obra. De tal manera, que Germán Espinosa al colocar en el segundo epígrafe de la novela un fragmento de *Las letanías de Satán* está, de algún modo, poniendo tintes oscuros en el ambiente que inicia su novela. Estos tintes oscuros serían perceptibles para quien conoce la obra del poeta francés, y para quien no la conoce sería un detalle deducible a través de la plegaria o jaculatoria dirigida al príncipe de las tinieblas.

Subtítulos de la parte I y III

Las bodas de Epimeteo – La caja de Pandora

La primera y tercera partes (tal y como aparecen en el índice de la novela) tienen una relación en su contexto de enunciación, es decir, tanto Epimeteo como Pandora son personajes mitológicos de la Grecia clásica. Cuenta Hesíodo (700 a. C.) en *Teogonía* y en *Trabajos y días* que Pandora fue la primera mujer creada a partir de barro y agua por el dios Hefestos. Esta mujer destacaba entre sus cualidades la seductora belleza y su disposición al disimulo y la adulación; Pandora significaría: la que posee todos los dones. Al parecer el máximo dios olímpico, Zeus, le entregó a Pandora una caja que contenía en su interior todos los males, sufrimientos y enfermedades; también le advirtió que no debía abrir la caja por ningún motivo (Harrauer y Hunger 642). Cuando Pandora llega a la tierra, conducida por Hermes, impresiona a Epimeteo (cuyo nombre significa: el que reflexiona demasiado tarde) quien es hermano de Prometeo. Prendado por la belleza de Pandora Epimeteo la toma por esposa. Entonces, haciendo caso omiso de la advertencia hecha por Zeus, Pandora abre la caja y en

un abrir y cerrar de ojos escaparon todos los males esparciéndose por el mundo. Cuando la tapa se cerró la esperanza fue lo único que quedó dentro de la vasija. Así pues, Epimeteo entendió demasiado tarde que su boda con Pandora estaba signada por el castigo (Panofsky 29).

El hecho que sólo *la esperanza* quedara dentro de la caja ha generado variadas interpretaciones: ¿es esta una alegre expectativa, o un vacío desengaño sobre la futilidad de la vida? ¿O es la esperanza un antídoto contra los males que escaparon de la caja? (Hernández 5). Luego que el cristianismo se extendió como religión en Occidente el mito de Pandora se consideró una réplica del pecado original (Harrauer y Hunger 643). Y se comparó a Pandora con Eva, de tal manera que abrir la caja es semejante a comer del fruto prohibido. Otra versión del contenido de la caja: “a los hombres únicamente les queda la esperanza que nos promete darnos cada uno de los bienes que huyeron” (Esopo 333). En este sentido fabulístico, circula la versión de que los que salieron de la caja de Pandora no fueron los males sino los bienes, y por tanto la **esperanza** representa la posibilidad de recuperar lo perdido mediante el ejercicio vital, una búsqueda inacabada de algo que se ha perdido: el sentido de la vida.

Un tema recurrente en los **paratextos** de *La balada del pajarillo* es el continuo uso de la “advertencia” desde diversas perspectivas: Prometeo le advierte a su hermano Epimeteo que no se case con Pandora, esta mujer es advertida por Zeus que no abra la caja, a Eva el Creador le prohíbe comer del fruto del árbol del bien y del mal. Y en términos paratextuales el editor anónimo de los manuscritos de Braulio Cendales ofrece al lector una “Advertencia preliminar” en la que compendia algunos matices a tener en cuenta en la historia que inicia. Lo mismo, Braulio Cendales solicita que sus manuscritos sean impresos para ejemplo de mortales. Así, el mismo lector entra en este aspecto circular y envolvente.

Subtítulo de la parte II

“El cielo que me tienes prometido...”

La segunda parte de los manuscritos de Braulio Cendales tal y como aparece en el índice de la novela lleva como subtítulo un verso entrecorinado: “El cielo que me tienes prometido...” De esta manera, la alusión intertextual (el verso) se sitúa entre la primera parte (I. Las bodas de Epimeteo) y la tercera parte (III. La caja de Pandora). El fragmento que subtitula esta segunda parte es el segundo verso de un famoso soneto anónimo. Ha habido variadas discusiones sobre quien podría ser el autor del poema, pero ninguna concluyente. Lo que sí se sabe es que antes de su publicación en Madrid en *Libro intitulado vida del espíritu* (1628), por Antonio de Rojas, ya circulaba en versiones manuscritas. El soneto completo se transcribe abajo, y como puede observarse el segundo verso está cargado con un sentido religioso amplio en conformidad al contenido de todo el poema:

No me mueve, mi Dios, para quererte

el Cielo que me tienes prometido

ni me mueve el Infierno tan temido

para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Muéveme el verte

clavado en una cruz y escarnecido;

muéveme el ver tu cuerpo tan herido,

muévenme tus afrentas, y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que, aunque no hubiera Cielo, yo te amara,
y, aunque no hubiera Infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

Es un poema conocido como “soneto a Cristo crucificado”, y es valorado como una pieza fundamental entre la poesía mística española (Pérez 2020). Fue incluido por don Marcelino Menéndez y Pelayo entre las *Cien mejores poesías líricas de la lengua castellana* (1908). Una razón que se aduce para hacer parte de la colección es su perfecta métrica. El segundo verso es escogido por Germán Espinosa para enmarcar poéticamente parte de la narración en su novela. “El cielo que me tienes prometido...” (al igual que todo el soneto) entra en el campo de lo religioso, específicamente de la religión católica. La promesa del cielo tiene su centro de significación en la idea que este mundo en el que vivimos es un tránsito hacia un lugar celestial (o infernal) luego de la muerte. El cielo aparece como promesa de bienestar y premio por las obras piadosas realizadas en la tierra, en cambio el infierno es el castigo para los pecadores.

Es curioso, y genera un poco de dudas, el por qué Espinosa escogió precisamente ese segundo verso. Ya antes había recurrido a la figura de Epimeteo para el subtítulo de la

primera parte, y luego recurriré a Pandora para subtítular la tercera parte. Aquí lo que hace es incluir una referencia ya no de la Grecia clásica, sino de la tradición católica. Pero, el verso aparece escindido de su contexto en relación con todo el poema, al separarse del verso anterior y de los versos que siguen logra alejar toda referencia amorosa a Dios. El querer a Cristo desde cualquier circunstancia (que es el contenido de casi todos los versos) no interesa en lo más mínimo; el énfasis se pone en la promesa del cielo con todos sus elementos añadidos. Y al relacionar ese verso con el epígrafe que vendrá después (*Las letanías de Satán*), no queda más que pensar que el interés está puesto en mencionar un escenario terrenal desde donde se solicitan los más variados placeres y pasiones, con el acicate de querer evitar los dolores propios de la existencia, y abogar por una esperanza que justifique la vida misma: no de otro modo tendría sentido intercalar el verso místico español con los dos personajes trágicos griegos.

De este modo, “**el cielo que me tienes prometido...**” es un verso que condensa dos opuestos a manera de punto de inflexión; es decir, la primera parte en la que Epimeteo desea a Pandora como esposa y la consigue, y la tercera parte en la que se riegan por el mundo todos los males. En el centro narrativo permanece la promesa hacía un lugar celeste sin mediación divina, sino de alguna manera por mediación de lo terrenal.

La pintura de portada

La pintura de portada de *La balada del pajarillo* está a medio camino entre el **epitexto** y el **peritexto** que son las dos modalidades del **paratexto** señalado por Gérard Genette (*Umbrales* 1987). Es así porque, por un lado, hace parte de la materialidad del libro, y, por otro lado, es

un elemento editorial. La decisión de qué pintura mostrar en la portada, por lo general, es decisión de los editores; si el autor interviene en su elección es algo difícil de precisar.

Este paratexto es una foto de la pintura titulada *The Goldfinch* (El Jilguero) del pintor holandés Carel Fabritius (1622 – 1654).



El pintor fue discípulo de Rembrandt y posiblemente maestro de Vermeer, su obra pertenece al periodo barroco. *El Jilguero* es un óleo sobre lienzo elaborado con una técnica lumínica y con efectos cromáticos. Fue expuesto por primera vez en 1654 en la ciudad de Delft (*The Art Book* 1997).

En términos descriptivos el jilguero es un pájaro cantor de unos 12 cm de longitud, pico grueso y puntiagudo, y plumaje pardo en el dorso, con la cara roja y blanca, la cola negra, las alas negras y amarillas, y una mancha negra sobre la cabeza; es fácilmente domesticable y muy apreciado por su canto. En la pintura el ave aparece de tamaño real con una pata amarrada con un cordel. Para la época era un ave tenida como mascota.

En el cuadro llama la atención la quietud del ave. En parte esa quietud puede ser entendida como una consciencia de su imposibilidad de vuelo, el hecho de estar amarrado implica la privación de la libertad. En esa posición fija su canto melodioso podría estar relacionado con

la forma musical que impone el título de la novela: una balada. Precisamente, la balada del pajarillo que no puede escapar, que debe interpretar su canto desde el cautiverio. Similar situación vive el protagonista, quien, castigado, encarcelado, debe pagar por el crimen cometido. Y desde la imposibilidad de escapar pasa parte de su tiempo redactando el segundo manuscrito.

Reseña de contraportada

En la reseña de contraportada (igualmente una mezcla de **epitexto** y **peritexto**) aparecen cuatro párrafos cortos. Su escritura de seguro proviene de algún miembro del equipo editorial quien una vez se ha apropiado del contenido novelesco ofrece valoraciones en parte subjetivas en parte objetivas respecto de la obra misma. Cada párrafo cumple una función, y presentan los rasgos más sobresalientes tanto de la novela como de la intención narrativa de su autor:

La balada del pajarillo es la historia de un descenso a los infiernos. Su acción, que transcurre en las dos décadas finales del siglo XX, va deslizándose desde un mundo de dulzuras y de alegre irresponsabilidad, hasta otro de horror, de depravación y de vicio.

En dos manuscritos, el uno de 1990 y el otro de aproximadamente de 1994, Braulio Cendales narra la forma como el destino fue tramando su red, hasta conducirlo a un vertiginoso derrumbe, que nadie hubiese podido predecir.

Los ingredientes de esa caída parecían inocentes: una pintura de la Virgen del Amparo, de cuyo rostro Cendales habría de quedar sin remisión cautivo; otra de un pajarillo aprisionado entre ladrillos murales en la que él descifró una malvada insinuación. Todo ello sazonado por un “amor loco”, al que la infidelidad conyugal y el afán de venganza impusieron, finalmente tintes infernales.

En esta novela, Germán Espinosa, al tiempo que se reafirma como uno de los mejores narradores actuales de Hispanoamérica, nos muestra facetas totalmente novedosas de su talento creador: la novela ocurre en el mundo contemporáneo, en el que las computadoras, los autos de lujo y otras fascinaciones de los días que corren, alternan mágicamente con las hadas, los demonios embotellados, los vampiros humanos y el pavoroso abismo del alcoholismo y de la drogadicción.

Los dos primeros párrafos de la contraportada ubican temporalmente la obra, hacen alusión al mundo perverso que ya aparecía desde un comienzo en los epígrafes, y dan un guiño al lector para que descubra cuál fue ese desenlace inesperado. En el segundo párrafo se menciona el cuadro de la Virgen del Amparo, cuya presencia dentro de la novela centraliza la mayoría de referentes intertextuales; y luego se habla de un “amor loco” que distingue la relación amorosa de Cendales con Mabel Auselou, pero también la locura de sus elucubraciones paranoicas. Ya en el último párrafo de la reseña no queda más que mencionar la calidad literaria de Germán Espinosa.

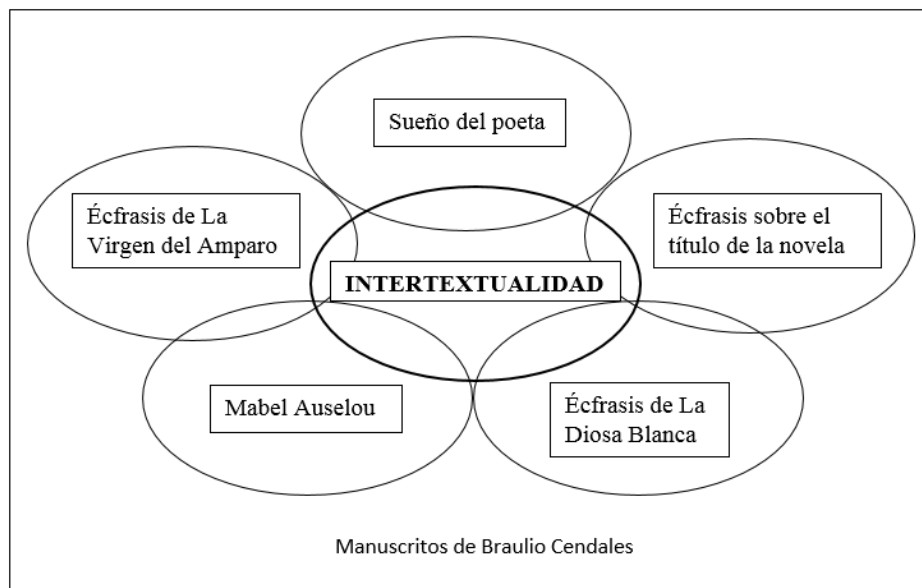
En síntesis, este primer capítulo ha mostrado la manera como desde los **paratextos** de la novela *La balada del pajarillo* (publicada por Germán Espinosa en el 2000), quedan

planteados algunos elementos discursivos que son necesarios para la apropiación del contenido novelístico. Cada uno de los paratextos ofrece pistas, indicios y señuelos, con los cuales el lector empieza a hacerse una idea general de lo que luego se desarrollará por extenso en la narración. De este modo, el primer filtro intertextual-paratextual que el lector debe asumir está conformado por el título, la dedicatoria, los epígrafes y el índice con sus correspondientes subtítulos, así como la Advertencia preliminar y la reseña de contraportada. Hecha la diferencia entre peritexto (creado por el autor) y epitexto (elaborado por el editor), el análisis se ha enfocado en mostrar los alcances de cada uno, y los momentos en que hay una mezcla entre ambas categorías.

Además, el problema investigativo ha pasado por su primera red de vasos comunicantes, que es la acepción más general de la intertextualidad. Esto se observa en la relación que tiene el título de la novela con el poema de Ginés de Verdemonte; o cuando en el índice se incluyen las referencias a Epimeteo y Pandora; o en la mención del epígrafe a *Las letanías de Satán* del francés Charles Baudelaire; y finalmente, cuando el editor anónimo hace la presentación muy breve de los personajes principales. Incluso, cuando desde la materialidad más externa del libro, la portada y contraportada, se ofrece un marco discursivo que condensa el tema general de la obra.

Écfrasis e Intertextualidad

Después de analizar los diferentes elementos paratextuales de *La balada del pajarillo*, que funcionan como un primer filtro intertextual hacia el lector, ahora el interés investigativo se va a centrar en el contenido propio de los manuscritos de Braulio Cendales, que como bien plantea el índice de la novela son dos: el primero dividido en los subtítulos **Las bodas de Epimeteo** y “**El cielo que me tienes prometido...**” fechados hacia el año 1990. El segundo manuscrito subtulado **La caja de Pandora** del año 1994. En el siguiente esquema se muestran las diferentes relaciones de los elementos más sobresalientes de la narración. Esto para organizar la exposición analítica y ver de qué modo los elementos interaccionan de manera implicativa, es decir, los elementos no se muestran aislados, sino que se mezclan, se interrelacionan.



La **intertextualidad** es el componente central del análisis. Primero, va a estudiarse lo que en los manuscritos es el tema del “sueño del poeta”; a continuación, vienen dos ejercicios de écfrasis, el primero sobre una pintura llamada *La Virgen del Amparo*, y el segundo sobre la

misma pintura que es develada, a modo de palimpsesto, y lleva por nombre *La Diosa Blanca*. Luego, viene el componente centrado en la protagonista del relato, Mabel Auselou. Finalmente, otro análisis de las écfasis de las pinturas de Primitivo Drago (esposo de Mabel Auselou), en cuyo contenido puede cifrarse la motivación del autor para titular la novela *La balada del pajarillo*. Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Alfaguara del año 2000, que hasta el momento es la única edición de la obra.

A partir del planteamiento del problema investigativo: **¿cuáles son los retos intertextuales que el lector de *La balada del pajarillo* debe superar para apreciar la amplia red de vasos comunicantes que la novela de Germán Espinosa propone?**, ahora esa red intertextual va a mostrarse de una manera más detallada, puesto que es el contenido novelístico, en su parte narrativa, el que genera la gran variedad de vasos comunicantes.

Planteado lo anterior, el objetivo de este capítulo es **analizar desde un contexto narrativo los elementos que configuran la intertextualidad al interior de la novela**. Para poder hacer un estudio cuidadoso de la intertextualidad en *La balada del pajarillo* es preciso considerar apartados narrativos en los cuales sobresale el proceder de los personajes. Las breves descripciones y contextualizaciones tienen como objetivo enmarcar el origen enunciativo de algunas ideas recurrentes en la obra de Germán Espinosa objeto del presente estudio.

Antes de asumir el análisis del “sueño del poeta” como primer tema transversal planteado en el esquema, conviene señalar lo mencionado por el crítico literario César Valencia Solanilla, en su artículo “Los misterios de la diosa blanca en *La balada del pajarillo*” (2008), quien sostiene que *La balada del pajarillo* es una “novela de ideas” y una “novela psicológica” (Valencia 293). Ambos epítetos se entremezclan, si por un lado en la novela hay exposiciones

abstractas de ideas que enmarcan una realidad teórica y estética, por otro lado, esas mismas ideas generan pensamientos y sentimientos en el personaje central, Braulio Cendales. Por tanto, hay una doble relación en lo planteado por César Valencia, la *sicología* del narrador es alterada por las *ideas* que a lo largo del relato son enunciadas.

Cabe agregar que “los diálogos se toman a veces en exposiciones teóricas y el tono coloquial se convierte en discurso ensayístico, sin que por esto se pierda el sentido de la verosimilitud ni se rompa la virtualidad artística” (Valencia 300). Dejando de lado la mayor parte de las digresiones que surgen en los diálogos entre los personajes principales y secundarios, en el presente trabajo van a tenerse en cuenta las digresiones relacionadas con *La Virgen del Amparo*, con *La Diosa Blanca*, y con el “sueño del poeta”, así como presentar una breve valoración descriptiva de Mabel Auselou, y Primitivo Drago en su faceta de pintor. Si es preciso hacer una acotación de elementos colindantes con la intertextualidad, en su debido momento se recurrirá al análisis de ese aspecto en específico.

El sueño del poeta I

Lo primero es una breve contextualización narrativa que presente al narrador, y la justificación que él ofrece para dedicarse a escribir. En los primeros capítulos Braulio Cendales expresa que su vida ya no tiene sentido después de la desaparición de la que fuese su amante, Mabel Auselou. La imposibilidad de suicidarse, por requiebros morales y hasta trascendentales, lo impulsan a liberarse de la congoja que lo habita por medio de la escritura. Deja así de lado la pistola Browning y tomando la pluma inicia su narración. Su propósito,

para sí mismo, es entender el “laberinto de acontecimientos que me separaron para siempre de la amada proximidad, y hasta de la agobiante lejanía, de Mabel Auselou” (17). Él necesita salvarse, lavarse y reivindicarse por medio de la palabra. Su relato remite al inicio de sus tribulaciones, nueve meses antes a partir del momento en que escribe. De esta manera, se configura con especificidad la temporalidad de los hechos, acaecidos desde septiembre de 1989 hasta el momento que inicia la redacción, a inicios de junio de 1990.

Comienza a referir la forma como tres acontecimientos, casi simultáneos, le dieron un vuelco a su rutina diaria: la petición para restaurar un cuadro colonial titulado *La Virgen del Amparo*; la llegada a su oficina del maestro pintor Primitivo Drago quien le solicita algo de publicidad para su recién fundada Academia Renoir; y el inicio de sus relaciones amistosas (luego amorosas) con la esposa del pintor, Mabel Auselou. Los tres eventos señalados se entrecruzan debido a la ocupación profesional de Cendales. Él es un comentarista cultural en una revista de prestigio; realiza restauraciones pictóricas debido a su formación artística, y ha tenido exploraciones en la pintura hiperrealista. Su conocimiento, amplio y variado, de las artes y las humanidades lo llevan a entenderse de una manera profunda con la esposa de Drago, quien es una sobresaliente poetisa catalana.

Ahora bien, el día que Braulio Cendales acude a la casa del anciano Eliseo Verano quien le encargó el trabajo de restauración de *La Virgen del Amparo* rememora el sueño de unas noches atrás:

Recordé mi sueño: En él me hallaba en una montaña, al borde de un abismo apremiante. Al alzar los ojos hacia el cielo, como en busca de un destino menos despiadado, vi que era éste en verdad un vasto espejo, en el cual se reflejaba una pradera, en donde cierta cervatilla muy blanca ramoneaba en la hierba verde, a la sombra de un laurel, entre dos arroyos de delgada corriente. Esa cierva, cuyo ser

irradiaba pacífica ternura y cuyos cuernos lanzaban rayos dorados como el sol, me suscitaba un amor que, aunque lleno de la dulzura más celeste, zarandeaba la ansiedad, pues la sabía más allá del espejo, y, por tanto, inaccesible a mis deseos (35).

Hasta aquí la primera parte del sueño. En este momento, el narrador no se percata de los elementos presentes en él: la *cervatilla blanca*, el *laurel* y la *pradera* están vaciados de significado, todo el conjunto le es puesto en una primera impresión que sin embargo le despierta el deseo. Este sueño aparece al inicio de la narración, por tanto, quien lo sueña aún no puede establecer ninguna relación con los hechos vitales que luego le acaecerán.

Unido al primer pasaje, el recuerdo del sueño continúa:

En aquél momento, vi aproximarse, por un sendero que bordeó de súbito la montaña, a un hombre cubierto con vestiduras míseras, verdadero pingajo humano que imploraba una triste porción de arroz. De algún secreto modo, supe que se trataba de una divinidad que deseaba probar mi virtud. No bien le alargué el repentino tazón, reasumió su apariencia, definitivamente majestuosa, y me anunció que habría de satisfacerme un deseo. Sin pensarlo dos veces, le expresé mi afán por tener conmigo a la blanca cierva (35).

Aquí el sueño posee la inconsistencia propia de su esencia onírica, el cambio de apariencia de la divinidad como un modo de ver más allá, de llegar al fondo de las intenciones, hace que el soñador supere la prueba y se haga con el cumplimiento del deseo otorgado. En el sueño de Braulio Cendales los hechos ocurren dinámicamente, es decir, hay movimiento y cambios de escenario. También se presenta un diálogo implícito mediado por la necesidad implorante de la divinidad, oculta tras míseros ropajes, de que se le ofrezca algo de comer; satisfecha esa necesidad que prueba la virtud del soñante, se genera una transformación. Aparece entonces la majestuosidad de la divinidad quien, con sus poderes sobrenaturales, concede el

deseo que solicite quien ha probado su caridad. Entonces, el Braulio Cendales del sueño expresa su deseo de tener a la cierva blanca que había aparecido un momento antes en medio de la pradera. Como ya se ha mencionado, el sueño aparece despojado de sentido y significado, sin embargo, cada elemento lleva en su figuración onírica un anticipo del drama que más adelante se desarrollará. El último fragmento del sueño es el que sigue:

El dios cumplió mi voluntad, mas sin traer la corza al mundo real, sino hundiéndome en la pradera especular, con lo cual quedé prisionero del espejo, deslumbrado por una luz profunda, torturados mis oídos por las palabras “no me toques, no me toques”, que se enunciaban envueltas en una música encerrada en un modo menor diatónico que evocaba la antigüedad (36).

Luego Cendales despierta cubierto de sudor y en un estado angustiante, comprende que de haber hecho suya a la cierva (en algún sentido) habría experimentado una sobrehumana felicidad. Pero el sueño cortado de un tajo lo alejó de esa posibilidad.

Desde una perspectiva interpretativa conviene citar las palabras de la investigadora María Sierra, en su artículo “Los sueños de Freud”, para penetrar en la psicología evolutiva del transcurrir inicial del drama espinosiano. “El deseo onírico reprimido por instancias mentales superiores mueve el mundo subterráneo, que lo sofocado en las profundidades del alma encuentra, por la vía del sueño, un camino para abrirse paso hasta la conciencia” (Sierra 87). Desde la conceptualización freudiana “la vida anímica rebosa de esos pensamientos inconscientes y eficientes que pugnan por salir y que, como en los sueños, sólo alcanzan la conciencia desfigurados y transcritos en formaciones inconscientes” (Ibíd.) Algo semejante sucedió en el sueño de Braulio Cendales, al ser absorbido por el espejo (primera parte del sueño) la realidad de su deseo pasó a una instancia desfigurada, en la que sus oídos eran torturados con una música inefable, y con las palabras “no me toques” repetidas con

insistencia por la cierva blanca. Es como si ese deseo otorgado por la divinidad ofreciera resistencia desde la entidad misma, quien se resiste a tener dueño, de ahí sus palabras con las cuales expresa no querer ser tocada.

En este orden de ideas, María Sierra, siguiendo a Freud, menciona que todo sueño posee un contenido manifiesto y un contenido latente (Sierra 102. El subrayado es mío). Lo manifiesto es lo relatable, mientras que lo latente son las manifestaciones vivenciales o psíquicas que hacen surgir el sueño. De esta manera se ve que el protagonista al recordar su sueño con la cervatilla pudo poner en palabras parte de sus deseos reprimidos. Es en la ilusión onírica donde Braulio Cendales refiere que tuvo una epifanía de lo que iba a ser su vida. Inicialmente no se le da tanta importancia, pero al ir avanzando el drama espinosiano aparece la recurrencia de lo onírico como parte esencial de la novela. Además, como se verá, no es un sueño aislado y particular, es un sueño recurrente en algunos célebres poetas (207), y a la vez es un sueño premonitorio dentro de la vida del protagonista.

Teniendo en cuenta la necesidad de claridad expositiva y analítica la segunda parte de este tema sobre el “sueño del poeta” se desarrollará más adelante, cuando se establezcan algunos presupuestos derivados de las dos écfrasis que siguen.

Écfrasis de *La Virgen del Amparo*

La Virgen del Amparo es un cuadro colonial que le entregan a Braulio Cendales para ser restaurado. Después de narrar el ambiente donde le es entregada la obra, y describir al anciano Eliseo Verano quien le encarga el trabajo, Cendales conceptúa que:

el firme trazo del maestro dieciochesco parecía rutilar en cada detalle, sin embargo, desde las neblinosas montañas que ofrecían un fondo azul, bastante oscurecido por el tiempo, pero que aún transitaba todos los matices de la evanescencia, hasta el manto de la Virgen, tachonado de estrellas, que caía con gracia inmaterial desde sus brazos protectores e iba a hundirse en un prado de florecillas silvestres. De la figura brotaba una suerte de emanación radial, como si se difundiera en una luminosa pero tenue telaraña (42).

Esta es la primera descripción que se ofrece en la novela de la pintura *La Virgen del Amparo*. De hecho, la descripción es un ejercicio de **écfrasis**. Si se entiende, de manera general, que la écfrasis es la representación verbal de una representación visual, o de manera un poco más precisa la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica (Giraldo 204). Lo anterior genera un debate sobre la diferencia de lenguajes; ya que en la descripción escrita hay continuidad y el desarrollo es discursivo y hasta auditivo, mientras que el lenguaje pictórico es simultáneo y visual. La écfrasis actúa como un acercamiento discursivo en lenguaje verbal hacia los elementos propios de la pintura. En el fragmento arriba citado de *La Virgen del Amparo* son varias las frases que intentan conceptualizar lo representado: la época y su autoría (maestro dieciochesco), el paisaje (neblinosas montañas), técnica (matices de la evanescencia) o vestuario de la *Virgen* (manto tachonado de estrellas), incluso la percepción de quien mira (emanación radial... luminosa pero tenue telaraña). Es así que la écfrasis se presta para valorar tanto el contenido, como la forma, la técnica o incluso el estilo o la procedencia pictórica.

Para el teórico Michel Riffaterre, en su texto “La ilusión de écfrasis” (2000), la écfrasis sustenta su existencia a partir de la temporalidad del discurso que intenta apropiarse de la inmediatez de la imagen. Los elementos simultáneos de un lienzo deben esperar al desarrollo

discursivo para ocupar un espacio mimetizado por la palabra (Riffaterre 163). Además, para este teórico la écfrasis presupone el cuadro, sea este real o ficticio (162). En la novela el cuadro es real, pero su realidad está sustentada en el discurso narrativo de Braulio Cendales, no existe la posibilidad de ubicar con exactitud el cuadro en los catálogos de los museos, ya que sólo dentro de la narración se enuncia su existencia. Sin embargo, en otros pasajes de la novela cuando Cendales hace referencia a pintores que hacen parte de la historia de la pintura, estos sí son fácilmente ubicables, así como las pinturas que menciona. En este caso particular no es así.

En la misma línea teórica de Riffaterre el crítico literario Efrén Giraldo (2015) sostiene que:

La intertextualidad en la écfrasis podría ser también doble, pues no sólo está dada por la alusión directa al objeto visual, sino también por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen (Giraldo 207). (El subrayado es mío)

Al inicio de la écfrasis de *La Virgen del Amparo* Braulio Cendales mencionó “el firme trazo del maestro dieciochesco” que da lugar a lo mencionado por Efrén Giraldo: el discurso se inscribe en la tradición de la historia del arte. Es preciso conocer los diferentes periodos artísticos para poder ubicar en una primera mirada la obra en cuestión. Y con “sociolecto” viene el uso de un lenguaje que caracteriza los pormenores enmarcados de la pintura. Este sociolecto igual hace uso de recursos retóricos propios de la literatura, pero trasladados al campo pictórico, tal y como se confirma en la expresión “como si se difundiera en una luminosa pero tenue telaraña” (42); ese “como” intenta un símil, o metáfora, para darle un sentido a la impresión desde la perspectiva del observador.

Pasado ese primer encuentro con la obra que le entregaron para ser restaurada, Braulio la lleva a su residencia. Allí, viendo más detenidamente, varias sospechas empiezan a germinar en su interior: “Un hecho curioso: al explorar *aquel rostro* a la luz de mis reflectores, creí hallar una extraña disparidad entre su textura y la del resto del cuadro. Era como si el rostro perteneciera a otra pintura” (89). El rostro de la Madona acusaba una llameante sensualidad, salvo el manto y el contexto religioso del fondo la mujer retratada no parecía recordar a María sino a una Venus renacentista. “Una Venus que nos reclamase para extáticos y profanos e ingobernables placeres del sentido. Una Venus que deseaba, en forma artera, colocarnos al borde del acceso, del ímpetu instintivo” (43). Era un rostro sensual que desentonaba con el recogimiento del conjunto. Esta sospecha surge porque en el cuadro sobresale una incompatibilidad entre el rostro y todo aquello que lo rodea, se presenta una diferencia en términos de significado; si es una *Virgen del Amparo*, con su carga denotativa de culto religioso cristiano, ¿por qué la expresión pareciera pertenecer al culto pagano?

Además, otro asunto era la certeza de haber visto ese cuadro en alguna oportunidad cuando Braulio Cendales era niño. Buscando en variados registros llegó a la conclusión que dicha *Virgen* procedía de México, y que estaba reportada por la Interpol como un lienzo robado, el lugar que la regentaba como propia era el santuario de Santa María de los Milagros, “la profanación se había consumado al abrigo de la noche y dejaba a la población en una especie de orfandad sobrenatural” (76). De lo anterior se deduce que la pintura era tenida como objeto fetichista en su lugar de origen, y que con su robo había sobrevenido una pérdida en términos religiosos; la obra era valorada, en su antiguo santuario, por su representación protectora. “Se decía que el lienzo había sido vomitado por la tierra, como promesa de apaciguamiento, durante un terremoto” (75).

Para el restaurador “el óleo, sin lugar a dudas, ocultaba un secreto profano, algo así como una génesis dionisiaca, a la manera de tantas vírgenes sensuales, anteriores o posteriores al Renacimiento” (77). Empieza a hacerse conjeturas sobre la procedencia de *La Virgen del Amparo*, le parecía que no era un cuadro del periodo barroco, pero sí recordaba trazos clásicos de Botticelli o del Maestro de Moulins (47); en todo caso, había algo inquietante que lo hacía dudar de su procedencia original. El título de *Virgen del Amparo* no correspondía sino en parte, ya que el rostro no cuadraba con lo que debía ser la Madre de Dios. Cendales trae referencias del mundo clásico (y renacentista) para explicarse ese gesto lascivo, en cierto modo dionisiaco, como el mohín desenfadado de una ménade o de una bacante, en sí “su visaje era el esencial del mundo pagano” (48). Si concluye que ese no podía ser el rostro de la Madre de Dios es porque en la iconografía mariana este rostro viene revestido de reserva, tiende a mirar hacia dentro suyo como buscando al Creador y al Salvador a través de su espíritu; en cambio, la Madona representada en *La Virgen del Amparo* expresaba una sensualidad insoslayable. En medio de las dudas Cendales comienza a fotografiar la pintura para tener un archivo en detalle de todos los pormenores de la obra.

Luego que *La Virgen del Amparo* es llevada a un laboratorio para ser examinada con rayos equis, quedó confirmado que esa pintura ocultaba otra, de la cual solo se conservaba el rostro original. Un rostro ebrio de lujuria, voluptuoso y lascivo, del cual su verdadero contexto sería por fuerza una revelación (118). En el laboratorio no se podía establecer con exactitud que pintura permanecía oculta. Era necesario realizar un trabajo minucioso, y con cuidado, para retirar los colores alrededor del rostro y así sacar a la luz el misterio oculto bajo el paisaje y manto mariano. El hecho que una pintura se superpusiera a otra en el mismo lienzo lleva a pensar que es un **palimpsesto**.

El palimpsesto literalmente se traduce del griego como “grabar de nuevo”. Y es en esencia un texto que se superpone a otro que queda debajo, pero del cual se conservan algunas huellas. La figura del palimpsesto alude a los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se eliminó mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto; de esta manera conviven al menos dos escrituras diversas en una misma materialidad (Prósperi 217). En el caso de la pintura el procedimiento es el mismo, solo que en vez de superponerse un texto escrito se superpone otra elaboración pictórica. Esta realización palimpsestica ha sido comúnmente ejecutada en escrituras antiguas y en pinturas pretéritas con el objetivo de esconder algunos significados y reescribir encima algo novedoso.

Empieza entonces el trabajo de restauración, que ya no consiste en darle vida al manto ni al paisaje diluido de la Virgen, sino en eliminar las capas superpuestas de color para descubrir su trasfondo original. Lo primero que advierte Cendales es que el cuerpo pertenece a una mujer totalmente desnuda. La calidad de las texturas le hacía pensar en algún taller italiano. “El cuerpo, como Venus de una concha nacarada, emergía de una enorme cáscara de toronja, al modo de una mítica manifestación, de la emersión de un astro antes oculto por la luz ilegítima de otro” (141). Ese ocultamiento pictórico, aunque plausible era inesperado. Es decir, la técnica de palimpsesto ha sido común en la historia de la cultura, y ha llevado a múltiples hallazgos, pero lo que no esperaba Braulio Cendales era constatar que la pintura develada fuese semejante en los detalles más mínimos a su sueño con la cierva blanca. Una diferencia sin embargo era palmaria y lo dejaba sin palabras: en lugar de la cierva aparecía una mujer desnuda. Estaba frente a la materialización de su sueño.

Cuando Germán Prósperi en su artículo “El texto como palimpsesto...” (2016) señala que “el texto no es sino el lugar de este encuentro decisivo, el tejido en el que se entrecruzan la

vida y la muerte del lenguaje” (218), es claro que la pintura de *La Virgen del Amparo* debía morir para que resurgiera el cuadro renacentista. Salvo el rostro original de la Madona, todo lo demás fue eliminado por el restaurador, al fin y al cabo, un original perduraba debajo. ¿Qué motivó a una mano distinta de la del pintor original a aplicar capas de óleo con la intención de esconder el paisaje inicial? Es una duda que perdura en la novela. Y más aún, ¿por qué conservar sólo el rostro?

Este rostro dionisiaco va a ser relacionado con una mujer llamada Mabel Auselou que aparece en la trama novelística para ofrecer el esclarecimiento simbólico del cuadro renacentista develado por Braulio Cendales. Es preciso hacer una breve descripción de esta mujer en las circunstancias en que aparece, para luego continuar con el estudio de la éfrasis de la pintura develada.

Mabel Auselou

La presencia de Mabel Auselou es transversal en la intertextualidad de la novela, ya que es la figura narrativa que, por medio de sus diálogos y disertaciones, aporta más elementos en la éfrasis de la pintura descubierta por el restaurador. Además, su aparición genera algunos retos intertextuales para el lector, esto se verá a continuación. Una noche cuando Braulio Cendales asiste a una representación del Ballet Nacional en el Teatro de la Republica mientras usa sus anteojos, para ver más de cerca al público asistente, una figura femenina llama su atención. Ella se encuentra en el palco de enfrente. Después de mencionar el estado alterado que le produjo su vista la describe como una mujer de elegante sencillez y de belleza impetuosa. Pero no fue sólo la constatación de la elegancia de aquella mujer lo que lo perturbó, sino la relación que estableció de inmediato con el cuadro que le entregaron para

ser restaurado, es decir, *La Virgen del Amparo*. “Sí, allí estaba, en carne y hueso, la Madona... La mujer pintada, cuyo rostro me había excitado, acababa de cobrar vida y carnación ante mis ojos” (88).

Si bien la semejanza de aquella mujer con la *Virgen del Amparo* fue palmaria, el restaurador recurre a su memoria de otras pinturas y pintores para describir un poco mejor aquella aparición en el Teatro: era la *Madame Sérizot* de cierto óleo de David, o la figura femenina en *Les parapluies* de Renoir, que ocupa el primer plano. Salvo hacer esa mención de las dos pinturas Braulio Cendales no agrega nada más. Vemos aquí que se refiere al pintor Jacques Louis David (1748-1825), un artista francés quien pertenece al movimiento neoclásico de la pintura. En la mencionada *Madame Sérizot* David pinta a una mujer joven que viste un amplio vestido blanco adornado en la cintura con una cinta verde centrada con un moño del mismo color; en la mano derecha *Sérizot* sostiene un ramo de flores, y junto a su mano izquierda un infante mira hacia adelante. En el cuadro de David la dama lleva un sombrero, también verde, y con una cinta más delgada de color azul oscuro enmarca su rostro, que por cierto es el de una mujer bastante atractiva, sus facciones son equilibradas y el rubor cubre sus mejillas. Esta es la dama que Braulio Cendales asocia por su parecido con la mujer que ve del otro lado del palco.

Como quedó dicho, el restaurador también piensa en la figura femenina que en *Les parapluies* de Renoir ocupa el primer plano. Pierre Auguste Renoir (1841-1919) fue un pintor francés inscrito en el estilo impresionista. En el cuadro traducido como *Los paraguas* Renoir pinta una escena citadina en la que ha empezado a llover; al fondo y en derredor se perciben al menos diez paraguas de personas que se apresuran. En el lado izquierdo del cuadro hay una mujer de elegante figura que es la única que no lleva paraguas, pero sí sostiene un canasto con su brazo. La mujer viste un enterizo y amplio vestido de color azul oscuro con matices

grisáceos. El rostro de la mujer, igual que en el cuadro de David mencionado arriba, es de una belleza sencilla y elegante; su piel es tersa y blanca con un leve rubor, la mirada es tranquila y despreocupada. En la pintura de Renoir es claro el contraste entre la agitación de los personajes secundarios llevando paraguas y la tranquilidad de la mujer, quien es retratada con suavidad y calidez.

Así pues, son tres pinturas en las cuales queda hecha la asociación para tratar de describir a la recién aparecida Mabel Auselou en el Teatro de la Republica. La *Madame Sérizat* de David, la mujer pintada por Renoir en *Les parapluies*, y el cuadro entregado a Cendales para ser restaurado, *La Virgen del Amparo*. De los dos primeros, David y Renoir, es posible acceder a la contemplación de sus obras, del tercer cuadro sólo es posible hacerse una imagen a partir de la écfrasis apuntada en la narración.

Para Cendales el cuadro que se le ofreció para restaurar había cobrado vida, y siente que es preciso entrar en conocimiento de aquella figura femenina. Luego corrobora que esa mujer es la esposa de Primitivo Drago, el maestro pintor que había llegado a su oficina de la revista para solicitar un poco de publicidad para su recién inaugurada academia de pintura. De algún modo el deseo expresado por Braulio en el sueño de la corza comenzó a adquirir forma en la vida consciente. En el sueño la divinidad le había otorgado el cumplimiento de un deseo, y él sin pensarlo dos veces le expresó su afán de tener consigo a la blanca cierva (35). Ahora, la realidad tangible le había hecho presente una mujer que era en todo parecida a *La Virgen del Amparo*. Una Madona que aparece desnuda en el cuadro restaurado, y que ocupa el lugar central de la cierva blanca en la pradera de su sueño premonitorio.

Realizando una síntesis narrativa, Braulio Cendales estableció una relación con Mabel Auselou en términos amorosos. Con el paso de los meses sus encuentros fueron cada vez más

reiterativos ante la pasmosa serenidad del esposo. La primera parte de la novela cuyo subtítulo es **Las bodas de Epimeteo** concluye con el inicio de esa relación pasional.

Écfrasis de La Diosa Blanca

Una vez Braulio Cendales ha relacionado su sueño con la cervatilla y el paisaje del cuadro, que sus manos acababan de develar (palimpsesto), concluye que se impone realzar en toda su belleza la obra renacentista ejecutada en un taller italiano (270). Aparte del componente central del cuadro (una hermosa mujer desnuda con un mohín atrayente) el paisaje surgió esplendoroso. Haciendo de nuevo un ejercicio de **écfrasis**, lo describe de la siguiente manera:

La obra aludía al advenimiento de la primavera tras el éxtasis del invierno. Sin duda, objetivaba una fiesta báquica, patente en la pradera llena de prímulas de entre las cuales se elevaban tallitos desnudos con flores amarillas en figura de quitasol. El agua de los riachuelos se escabullía adormecidamente por entre playas de guijarros y una vegetación herbácea que parecía acariciada por cierta brisa tenue. El árbol de laurel echaba unas flores diminutas, de color blanco verdoso, y erguía muy alto su tronco liso, de ramas levantadas y cubiertas de hojas coriáceas (143).

Inmediatamente surgieron las asociaciones mitológicas referentes a la Grecia Clásica. La relación del laurel con Apolo, y la creencia de que quien se sentase bajo la sombra del laurel era ofrendado con la inspiración poética (207). Y también la correspondencia con Dionisio en la figura central femenina que dotaba al cuadro de una intención báquica, la sugerencia de un poder avasallador de embriaguez sin límites. Si según Braulio Cendales el cuadro representaba el tránsito entre dos estaciones del año, los elementos de la naturaleza tendrían ese mismo matiz temporal: *las prímulas* son esas mismas florecillas que aparecen en una

temprana floración dando paso al multicolor herbáceo que configura el paisaje. Ya se ha ido el invierno y los *riachuelos* fluyen adormecidamente bajo una *brisa tenue*. Todo el ambiente descrito tiene coherencia si de lo que se trata es de representar el advenimiento de la primavera.

Y lo mismo *el laurel* ha sido reconocido en la antigua Grecia y Roma como símbolo de la victoria. “El laurel era la planta apolínea por excelencia” (Grimal 37). Una corona formada con hojas de laurel era entregada como recompensa a poetas laureados, así como a guerreros y deportistas que obtenían un triunfo bélico o atlético. Apolo inspiraba tanto a adivinos como a poetas que destacaban por su carácter mesurado (Ibíd.) Y también se le asociaban ciertos animales, particularmente el corzo o la cierva. Por su parte “Dionisio es el dios de la viña, del vino y del delirio místico” (Grimal 140). Como regente de la inspiración era festejado mediante tumultuosas procesiones, sus *Misterios* tenían un carácter licencioso y orgiástico.

Para Cendales todo el conjunto compositivo expresaba la idea de que “los dioses antitéticos se aliaban para consolidar la unidad del cosmos” (143). Esta afirmación nos remite a las consideraciones que sobre el arte griego expresó Friedrich Nietzsche (1844-1900) en su libro *El nacimiento de la tragedia*, publicado inicialmente en 1886. La lucha de opuestos (Apolo, Dionisio) representan en el arte griego la reconciliación de dos elementos antitéticos. En el Arte al confrontarse dos fuerzas disimiles generadoras de unidad resulta una síntesis de la naturaleza humana. En el siguiente fragmento nietzscheano puede inferirse la motivación que conlleva la representación artística:

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en las cuales encuentra satisfacción por vez primera y por vía directa los

instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad (Nietzsche 48).

Además, si por un lado lo dionisiaco expresa la ebriedad y su representación en la naturaleza como un deseo de absoluto mediado por la sensación, lo apolíneo regenta el orden y la medida expresado en los ciclos, aparece allí donde una nueva organización tiene lugar con la llegada de la primavera. Así, el cuadro sintetiza en la figura de la mujer desnuda y el paisaje que la enmarca una representación de unidad que es, según Nietzsche, parte de la función del Arte.

Dentro de este orden de ideas, para el filólogo y helenista Carlos García Gual, el principio creativo “es la esencial ambigüedad de lo dionisiaco, que representa uno sólo de los extremos en la oposición categórica frente a lo apolíneo” (García 198), porque Dionisio y Apolo son dos divinidades que se complementan, diríase que se necesitan mutuamente, “el triunfo de uno de los dos principios y la negación del otro significa la destrucción. La tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, luz y oscuridad, serenidad y embriaguez, vivifica el arte griego” (Ibíd.) Y también en la dualidad creadora subyace un aspecto oculto, el referente al sufrimiento y el dolor puesto que el tiempo de la representación no es perenne ni eterno, el advenimiento de otra estación marcaría un cambio de rumbo, el cual queda por fuera de la representación dadas sus condiciones de inmediatez figurativa.

Volviendo al contexto narrativo, la misma noche que inician las relaciones amorosas entre el restaurador y la poetisa catalana, con un sentimiento de triunfo Braulio Cendales manifiesta la necesidad de darle a conocer a Mabel su reciente adquisición, “debía mostrar a

Mabel la pintura que atesoraba mi ático y en la cual (ella) había sido reproducida, en cada nimio detalle de su físico, por un pincel fallecido siglos antes de su nacimiento” (202).

Braulio insiste en la igualdad-identidad-similitud del cuadro con Mabel. Parada ante la pintura la poetisa catalana le expresa: “lo sorprendente en este cuadro es que, en el lugar de la mujer, debería haber una cierva” (203). Cendales le replica: ¿cómo sabes que el paisaje reproducido en la pintura es el mismo que rodeaba a la cierva de mi fantasía onírica?, es cierto que en mi sueño esa cierva ocupaba el lugar de la mujer. Mabel le aclara “eso quiere decir, que soñaste el sueño de los poetas. En él, la diosa es reemplazada por una cierva blanca” (204). (El subrayado es mío)

Haciendo de nuevo asociaciones el restaurador comenta: “No entiendo por qué soñé con su paisaje y no entiendo por qué la cierva ha sido reemplazada, en el cuadro, por una mujer que, aunque lo niegues, es idéntica a ti” (205). Mabel objeta: “Es idéntica a mí en tu imaginación. Por lo que a la mujer concierne, ella sí que es idéntica a la cierva. Ambas son un símbolo. Acaso algo más: un personaje sobrenatural. Ambas encarnan ese personaje. Me refiero a la Diosa Blanca”.

A continuación, las disertaciones amplían el marco de referencia simbólico. ¿Quién era *La Diosa Blanca*? Era la Triple Diosa Musa, la Diosa del Amor, la Creatrix Rhea, la Diosa de la Luna, era Ino (la nodriza de Dionysos, que al transformarse en divinidad marina tomó el nombre de Laocotea). *La Diosa Blanca* era la que inspiraba a los grandes poetas, la que prevalecía sobre sus servidoras, las nueve musas (206). “Esa diosa fue condenada al olvido por mandato de Apolo, el regente del orden, cuyo deseo era que los poetas, en lo sucesivo, hilasen versos dotados de racionalidad e intelectualismo” (Ibíd.)

Este es el punto más álgido de intertextualidad en la novela, en el diálogo entablado por los dos amantes se hace patente la múltiple red de relaciones en torno a la deidad femenina, la que al parecer dota de poder creador a quienes entran en su contacto.

Aparte del contenido simbólico de la pintura que, en términos generales, puede concluirse ser la representación pictórica de una deidad superior, *La Diosa Blanca*, otros aspectos generan dudas en Braulio Cendales, por ejemplo ¿quién pintó el cuadro? Varios posibles nombres acudieron a solventar la respuesta: Giotto, Cimabue, Michelangelo, Tintoretto, Tiziano, Giorgione... “¡Dios mío! ¡Italia se volcaba en este lienzo, como en cascada de nombres y de estilos! ... El siglo XVI se me imponía con nitidez” (270). Concluido el trabajo de restauración, y teniendo en mente su conjetural simbolismo, Braulio valoró la obra renacentista como un templo:

Un templo en el cual el altar fuese una mujer desnuda, mas no yacente y desvalida como en ciertos ritos satánicos, sino erguida y tensa como una Afrodita Anadiómena que conjugase en sí las virtudes platónicas de la Urania y la Pandemo. Un templo dórico, que fuese un santuario para la reliquia celeste, un estuche del ídolo, cuyo opistodomo guardase los tesoros de la simbología y de la magia chamánicas (269).

En esta ocasión, la **écfrosis** y las referencias en torno al significado profundo del cuadro ya no remitían a la Grecia Clásica y al Renacimiento, sino que afloraban reminiscencias de otras culturas, entre ellas la cultura indígena para quienes el arquetipo del “eterno femenino” era asequible por medio de los chamanes. Según los planteamientos de Martha Rubiano en su tesis de Maestría (2013) los arquetipos son las formas de manifestación de los instintos, suponen un carácter colectivo-humano, una fuente del símbolo, un motivo psicológico que nunca deja indiferente y que anima la psique, son complejos de experiencia que llegan a nosotros como el destino y cuyos efectos se sienten en lo más personal de nuestras vidas

(Rubiano 81). De allí que las imágenes arquetípicas generen asociaciones entre diferentes clases de textos, dotando de resonancia, complejidad y profundidad las experiencias estéticas. “La imagen arquetípica es un elemento transformador y se accede a ella a través de los sueños, las fantasías, nuestras relaciones con otros y en especial, a través de los relatos” (Rubiano 82).

Para Cendales quedaba claro que la escena alegórica, plasmada en la pintura, había sido acometida con el saber necesario, esto era, con plena intuición del misterio de *La Diosa Blanca* (271). Era necesario que el pintor que realizó la obra develada fuese consciente de lo que estaba representando.

Sueño del poeta II

Antes quedó planteada la relación que se establece entre los arquetipos y las diferentes clases de textos que los expresan: los sueños, las fantasías, las relaciones con el otro, y en general en los relatos (Rubiano 82). De esta manera, el arquetipo del “eterno femenino” en la novela *La balada del pajarillo* aparece por un lado en la pintura de *La Diosa Blanca*, y por otro, en el sueño de la cervatilla de Cendales. Lo que ahora sigue es profundizar en esa relación.

Cuando Mabel Auselou expresó que lo que la sorprendía de la pintura renacentista era el hecho de que en el lugar de la mujer debería haber una cierva (203), ese comentario hizo que Braulio Cendales la cuestionara: ¿cómo sabes que el paisaje reproducido en la pintura es el mismo que rodeaba a la cierva de mi fantasía onírica? Mabel respondió que eso significaba que él había soñado el “sueño de los poetas”. A renglón seguido le pregunta: “¿qué tan fuerte

eres en Petrarca? ¿Recuerdas el poema 190 de *I sonetti del canzoniere*?” Generada la expectativa, la poetisa catalana musitó:

*Una cándida cierva sobre la hierba
verde se presentó, con cuernos de oro,
entre dos arroyuelos, a la sombra de un laurel,
al despuntar el sol, en primavera.*

*Era su visión tan dulce y soberbia,
que toda ocupación abandoné por ir tras ella
como el avaro que, al acumular tesoros,
con el deleite endulza los afanes.*

*-Nadie me toque- alrededor del bello cuello
escrito tenía con diamantes y topacios-,
a mi Cesar le plugo hacerme libre-.*

*Y ya llegaba el sol a medio día,
mis ojos cansados insistían en mirar,
cuando yo caía al agua, y ella desapareció.*

Francisco Petrarca poema 190. (204)

Según Mabel en el poema de Petrarca la *cándida cierva, con cuernos de oro, y a la sombra de un laurel*, representa a *La Diosa Blanca*. Recuérdese que Francisco Petrarca (1304-1374)

intentó armonizar el legado grecolatino con las ideas del cristianismo, gesto que lo convirtió en uno de los precursores del humanismo. Entonces Cendales afirma: “¡He soñado un soneto de Petrarca y ha caído en mis manos un cuadro que evoca ese soneto!” (204) Son varios los elementos que hacen que llegue a esa conclusión: el primer cuarteto (del poema arriba transcrito) describe el paisaje de la pintura alusivo a la estación del año en que reverdece la naturaleza; el segundo cuarteto expresa el deleite que tal visión provoca; el primer terceto afirma la libertad de la cierva y su insistencia esta vez por escrito con diamantes y topacios de que nadie la toque; y en el último terceto la fugaz aparición desaparece cuando el poeta cae al agua; que si bien se entiende puede aludir al despertar.

Asimismo, Mabel asegura que no sólo Francisco Petrarca ha poetizado la visión onírica de la divinidad. A lo largo de la historia de la literatura son muchos los poetas que aseguran haber tenido la misma visión, entre ellos están: Silesius, Novalis, Rimbaud, Blake, Keats, Coleridge (207). Este último poeta en *The Rime of the Ancient Mariner* la describía con rizos blondos, rojos labios, presencia desaprensiva, pero, sobre todo, con una piel blanca como la lepra. Decía que espesaba con frío la sangre del hombre, que era la pesadilla Vida-en-Muerte (Ibíd.) Al mencionar a aquellos poetas Mabel está generalizando un tópico recurrente de la producción poética, aquel que se refiere a la inspiración, a la musa, la cual desde la antigüedad dotaba de poder creador. Piénsese por ejemplo en los primeros versos de *La Ilíada*: “Canta, diosa, la cólera aciaga de Aquiles Pelida, que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias y dio al Hades las almas de muchos intrépidos héroes” (Homero *Ilíada* 54), o el inicio del otro poema homérico: “Musa, dime del hábil varón que, en su largo extravío, tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya conoció las ciudades y el genio de

innúmeras gentes” (Homero *Odisea* 97). Es claro que desde la antigüedad la creación artística y literaria ha estado regida por los dones que la divinidad tenga a bien otorgar.

Para la poetisa catalana, Mabel Auselou, el nombre de Diosa Blanca lo habían adoptado, por separado, todos los pueblos de Europa, desde el Cáucaso hasta las Islas Británicas, y todo auténtico poeta la había experimentado (207). La deidad habría de inspirar la única historia que merecía ser narrada, y el poeta debía enamorarse de una mujer poseída por la Musa, de una mujer que, en cierto modo, fuera la Musa (208). Ejemplos había por doquier: la Laura de Petrarca, la Beatriz de Dante, la Helena de Fausto. Y en el caso presente, Braulio Cendales asegura en varios pasajes que su musa es Mabel Auselou (así su narración no pueda equipararse con la de egregios poetas), siente que en su vida experimentó la presencia de *La Diosa Blanca* a través de Mabel.

Esto lleva a pensar que, si por un lado la cervatilla del sueño se materializó en el cuadro renacentista, y ese cuadro cobró vida en la mujer de Mabel Auselou, también la divinidad que le concedió el deseo venía revestida con los ropajes miserables de Eliseo Verano, el anciano que le encargó la restauración de *La Virgen del Amparo*. Asociando la realidad con el sueño, Cendales al pedir el deseo de poseer a la corza, este deseo le fue concedido en doble forma: una pintura para deleite estético, y una mujer para deleite físico.

Después de las amplias digresiones sobre el significado oculto de la pintura renacentista recién restaurada, y de catalogar ese lienzo como la figuración pictórica del “sueño del poeta”, Mabel trae a colación otro poema con el cual intenta completar su argumento. Le dice a su amante: “¿Sabías que Jorge Luis Borges tuvo la visión de *La Dama Blanca*? Escucha. – Y recitó:

*¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra,
de qué lámina persa, de qué región arcana*

*de las noches y días que nuestro ayer encierra,
vino la cierva blanca que soñé esta mañana?*

*Duraría un segundo. La vi cruzar el prado
y perderse en el oro de una tarde ilusoria,
leve criatura hecha de un poco de memoria
y de un poco de olvido, cierva de un solo lado.*

*Los númenes que rigen este curioso mundo
me dejaron soñarte, pero no ser tu dueño;
tal vez en un recodo del porvenir profundo
te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño.*

*Yo también soy un sueño fugitivo que dura
un tiempo más que el sueño del prado y la blancura.*

Jorge Luis Borges. (*La rosa profunda* 1975) (211).

Este segundo soneto del escritor argentino J. L. Borges (1899-1986) junto con el precedente de Petrarca coincide tanto en forma como en contenido, al relacionar la cierva blanca con el ambiente que la rodea. Mabel poseía un conocimiento amplio, detallado y hasta por momentos hermético de cuestiones relacionadas con la poesía. El poema de Borges, que Mabel había recitado, poseía connotaciones vitales para Cendales difíciles de soslayar: la cierva soñada provenía de una balada, o de una lámina persa; su visión fue fugaz; poseía la

materialidad de un lienzo, es decir, cierva de un solo lado, y a la vez era una cervatilla libre, sin dueño.

En cierto modo, Cendales se cree un ser privilegiado, alguien escogido por los dioses para experimentar el goce estético producto de la contemplación artística. Sin embargo, la dualidad antitética proveniente de la reconciliación (temporal) de Dionisio y Apolo para manifestarse en el hombre por medio del Arte, lleva como consecuencia la liberación de los poderes hacia sus propias esferas. De esta manera se entiende que lo vivido con Mabel es temporal, la relación no puede extenderse indefinidamente, llegará el momento en que la placidez y la felicidad deban trocarse en dolor y sufrimiento. Para el crítico literario Cristo Figueroa la primera parte de la novela (**Las bodas de Epimeteo**):

establece la conexión mítica entre el héroe clásico y el personaje novelesco: el primero se muestra sordo ante la advertencia de su hermano Prometeo de no aceptar ninguna dádiva de los dioses, y al casarse con Pandora firma su desdicha; de igual manera Braulio Cendales, imprudente e irreflexivo, se une a Mabel, iniciando así la vertiginosa caída de su vida (Figueroa 40).

A su vez César Valencia Solanilla, en su artículo “Los misterios de la diosa blanca en La balada del pajarillo”, afirma que “Mabel es erotismo y poesía, porque es la representación viva de la Diosa Blanca, y en la mezcla de horror y exaltación abismal que ella genera en Braulio se condensa esa –utilidad y función de la poesía- que Robert Graves le atribuye a este mito fundamental del arte” (Valencia 299). De hecho, para Braulio su diosa es Mabel, nada ni nadie puede sacarlo de ese convencimiento. La aventura pasional que vivieron por largos meses no hacía más que acrecentar esa fijación. Mabel bajo el influjo del alcohol se transformaba en una bacante dionisiaca dispuesta a romper cualquier límite. Del mismo modo, la poetisa catalana dejaba de lado cualquier pudor, o remordimiento, ante su palmaria

infidelidad conyugal. Braulio sentía que era un amor irrompible que vencería las barreras del tiempo. Pero, no fue así. En el momento menos esperado Mabel desapareció.

Según el esposo, Primitivo Drago, la poetisa había regresado a su país porque ya nada la animaba en estos ambientes tropicales. Braulio le insta a Primitivo para que le dé las señas del lugar a donde viajó Mabel. El maestro pintor le dice que es imposible porque ni él mismo lo sabe, salvo el hecho que haría escala en Barcelona. Cendales no puede entender, ¿por qué si la noche anterior había sido tan feliz en su compañía, por qué ahora se le privaba del ser que despertaba su más hondo sentimiento de amor? Tras varias semanas de hacer averiguaciones en el consulado, en las agencias de viajes, y en el ministerio de relaciones, queda confirmado que ninguna Mabel Auselou abandonó el país, por ningún medio de transporte. Posterior a este hecho, las elucubraciones de Cendales en torno a la desaparición de Mabel Auselou empiezan a ser enfermizas, comienza a tener hipótesis que no cuadran del todo con la realidad.

Écfrasis de un cuadro relacionado con el título de la novela

Aparte de lo mencionado en el primer capítulo de esta investigación, donde se proponía que el título de la novela, *La balada del pajarillo*, provenía de un poema de Ginés de Verdemonte, quien puede ser apócrifo (Rubiano 48) dada la imposibilidad de localizarlo, hay otra derivación que puede justificar el título de la novela. En este caso, son varios episodios dramáticos en los cuales, haciendo síntesis, se configuraría el por qué Germán Espinosa tituló de esa manera su novela.

Para mayor claridad es preciso resumir el contexto de este aspecto temático. En los primeros capítulos Braulio Cendales narra la manera como tuvo su primer encuentro con el

maestro pintor Primitivo Drago. Una tarde mientras Braulio Cendales trabajaba en la revista, donde elaboraba una columna de opinión, llegó Primitivo Drago para solicitarle algo de publicidad para su recién abierta Academia Renoir. Allí mismo el visitante le ofrece una carpeta con diapositivas a Cendales para él que valore su dominio técnico. Entonces se ofrece la primera oportunidad para que el narrador evidencie su minucia en la descripción de pinturas. La descripción inicial de las diapositivas del maestro pintor Primitivo Drago es como sigue

La primera de las diapositivas sugería un pincel renacentista; la última, uno abstraccionista. Las intermedias proponían, a su turno, toda una gama paulatina de escuelas, que no desdeñaba ni el primor barroco, ni el envaramiento neoclásico, ni el arrebató romántico, ni la emotividad impresionista, ni la desfiguración cubista, ni siquiera la aberración puntillista (27).

Aquí de nuevo es pertinente la observación del crítico literario Efrén Giraldo citada en el análisis de *La Virgen del Amparo*, cuando expresaba que la intertextualidad en la écfrasis aparte de la alusión directa al objeto visual, también vincula los elementos de la descripción con el discurso propio de la tradición de la historia del arte (Giraldo 207). Y que en el **sociolecto** que las prácticas de escritura definen, se codifica la crítica y las convenciones estéticas (Ibíd.) Por ello, el aspecto **intertextual** se puede observar, en esta ocasión, en las alusiones a los diferentes estilos y épocas de la Historia de la Pintura. Cuando Cendales hizo la valoración de las diapositivas de Primitivo Drago, al hablar de *primor barroco*, *envaramiento neoclásico*, *arrebató romántico*, etc. (27), había dejado traslucir ese sociolecto propio de la crítica de arte.

En el fragmento de la novela, arriba mencionado, es patente que se presenta un nuevo reto para el lector. ¿Qué define un pincel renacentista, o uno abstraccionista? ¿Cómo se distinguen

las escuelas barroca, neoclásica, romántica, impresionista, cubista o puntillista? Es claro que no bastan los epítetos: el primor (barroco), envaramiento (neoclásico), arrebató (romántico), emotividad (impresionista), desfiguración (cubista), aberración (puntillista). Esos adjetivos son muy generales y no ofrecen en detalle lo que caracteriza cada movimiento; sin embargo, son pertinentes para mostrar el conocimiento crítico de Cendales, y el dominio técnico de Primitivo Drago.

Entonces, ante las diapositivas Cendales cree encontrarse ante una Historia Universal de la Pintura (27). Mientras observa con cuidado el material que le ha dado el maestro pintor piensa que el arte verdadero vale para cualquier tiempo, más no por ello debe ser considerado *eterno*, sino *intemporal*. La figura de Primitivo Drago también le mereció una acotación descriptiva, basándose en su complexión física, en sus manos, su rostro y vestimenta, se le antojó considerarlo como un vampiro; un ser vampiresco que succionaba de su alrededor las ideas y estilos con los cuales ejercer un dominio técnico.

Con el paso de los meses este personaje fue ganando fama en el mundo cultural de la ciudad gracias al éxito que obtuvo con su recién abierta Academia Renoir. Cuando contaba con más de treinta lienzos comenzó a preparar su primera exposición. En una ocasión en que Cendales lo visitó para suplicarle encarecidamente que le ayudara a localizar a su esposa, el maestro tuvo a bien mostrarle parte de su obra. Braulio se detiene ante el primer cuadro terminado: “era un rostro de niña, atravesado por una ráfaga de viento... La niña parecía del todo inmaterial, como si la violencia de la naturaleza empezara a afantasmarla” (322). “El segundo consistía en un entramado de maquinarias, una forma de crear un fuerte símbolo del engranaje del mundo moderno, que nos asfixia y nos esclaviza”. “El tercero mostraba tan sólo un horizonte marino, pero no curvo sino cuadrado, cual si se hubiese inspirado en cierto libro de Vicente Huidobro” (Ibíd.).

Hasta ese momento la impresión general del restaurador era que, en efecto, Primitivo se le presentaba como el gran artista que era. En esta ocasión lo conceptuó como un maestro en ciernes. El día que Cendales en su oficina de la revista conoció a Primitivo Drago no dejó de ver en las diapositivas que le mostraba sino a un copista, a un imitador que no reparaba sino en reproducir con pulcritud todos los estilos y escuelas a lo largo de la historia. Incluso, en su primera visita a su casa (en la que la planta baja estaba destinada a la Academia) pudo ver todo el desarrollo mimético que había logrado Primitivo: “A todo lo ancho de las paredes, estilos y escuelas se sucedían (sin nada personal en ellos) a la manera de un abigarrado muestrario de todas las épocas de la pintura” (91). Drago reproducía, sin esfuerzo aparente, a Velázquez, a El Greco, a van Gogh, a Matisse, ...

Sin embargo, Primitivo Drago también tenía obras originales de su propia autoría. Junto a sus copias de diferentes estilos había colgado un auténtico “Drago”. En la primera visita a la Academia Braulio Cendales la pudo admirar: se trataba de un murciélago. Un murciélago oscilante en el aire había sido pintado con una alegría siniestra. “Drago se complacía en celebrar una fiesta cromática digna de la reproducción de una orgía de carnaval” (94). Pero adelantándonos a los días previos a la exposición, cuando Cendales vio el *cuadro de la niña*, el *entramado de maquinarias*, y el *horizonte marino*, el cuarto cuadro fue el que realmente lo conmovió:

Reproducía un muro de ladrillos carmesíes, sin revoque, logrado a brascas pinceladas, y dentro del cual se hallaba aprisionado un pajarillo muerto. Era como si los albañiles, al levantar la pared, no hubiesen reparado en él y lo hubiesen apresado entre los bloques irrecusables. Recuerdo de qué modo la muerte se retrataba en los ojos del animalito, cuya indefensión nos producía un estrujón despiadado (322).

El restaurador llama al maestro a su lado, y le dice “le hablaré con sinceridad: es magistral... Deja ver usted un estilo muy propio, una especie de síntesis compacta” (323). Primitivo valora la observación y le indica que era una idea que le daba vueltas en la cabeza; luego con una risa crispada agrega: “Ahí lo tiene. El pobre pajarillo emparedado inexorablemente” (Ibíd.)

Recordando el planteamiento de Cesar Valencia Solanilla cuando decía que *La balada del pajarillo* puede ser considerada una “novela psicológica”, en este punto mostrado de la narración tal planteamiento se hace evidente. La prueba está en que el cuadro del pajarillo emparedado generó en Cendales unas asociaciones difíciles de colegir. Muchas preguntas acudieron a su mente para poco a poco dejarlo trastornado. “¿Por qué precisamente en aquella escena se había atareado Drago en desplegar toda la enjundia de su originalidad?” (324) Y poco a poco su conocimiento profesional del arte le pesa como una carga, por su mente pasan variados conceptos en relación con el pajarillo: matices infernales, tonalidades sombrías, aquelarres cromáticos... (324) Pronto se da cuenta que había, por un instante, dejado de pensar en Mabel. Ahora que volvía de su visita al pintor una sospecha empezaba a incubarse, ¿tendría alguna relación la pintura del pajarillo con Mabel Auselou?

Cendales solía conversar con su amigo el médico Manuel Blanquiset sobre diferentes temas relacionados con la poesía y el arte, y a veces llegaban a relaciones difíciles de colegir. A este amigo Braulio le mostró la restauración que había hecho de la pintura renacentista. Una tarde en que su amigo, el médico Blanquiset, le refería el vínculo que habían establecido los trovadores occitanos entre *Isaura* y *La Diosa Blanca*, una mención, al paso, de un célebre poema de Gaston Phébus dejó perplejo a Braulio. Lo cierto fue que Blanquiset en un raptó de erudición y de memoria había recitado en la lengua occitana original:

*Dejoust ma finestra / I a un **Auselou**. / Touto la neyt canto / Sens ferma l'elhou. / Se canto que canto / Canto pas per iou, / Canto per ma mio / Qu'és al prep de iou...*

Acto seguido el médico intenta una traducción:

*“Ante mi ventana / hay un **pajarillo**. / Toda la noche canta / sin cerrar el ojo. / El canto que canta / no me canta a mí, / canta para mi amiga / que está cerca de mí...” (338)*

Braulio, en un estado alterado, le solicita a su amigo que repita la traducción del segundo verso. Blanquiset lo hace: *I a un **Auselou** (hay un **pajarillo**)*. Entonces, la asociación de ese verso con el cuadro que tanto lo había impresionado en casa del maestro pintor lo lleva a sentenciar: Mabel está muerta, su marido la asesinó. Blanquiset no entiende.

¡El pajarillo! ¡El pajarillo emparedado del cuadro de Drago! ¿No lo ves? El hombre me obligó a admirar la pintura. Con ello quería enviarme un mensaje... Asesinó a Mabel y sepultó su cadáver en el enladrillado rojo de la casa de la Academia... ¡Mabel era el pajarillo! ¡Mabel es el *auselou*! ¡Mabel es la emparedada! (340)

Esta interpretación de la pintura que preparaba Primitivo para su primera exposición, se le antojó al médico un disparate, una locura, un producto de la enajenación. Sin embargo, para Cendales todo estaba claro; fue ante la policía para acusar al pintor de asesinato. El hecho que Mabel Auselou no estuviese en ningún registro que atestiguase su salida del país era la prueba palmaria de que algo le había sucedido, y el primer implicado era su esposo. Seguramente, el esposo de Mabel quería tomar venganza por la infidelidad de que fue objeto, y luego de cometer el crimen, emparedó a la víctima. A continuación, quería enviarle un guiño a su oponente, pinta la escena del pajarillo y lo insta a que le dé su opinión mientras con una risa socarrona se burla de él.

Al final las autoridades no le prestaron ningún crédito a la acusación de Cendales, les parecía inadecuado molestar a todo un caballero como lo era Primitivo Drago. Sus amigos

tampoco aceptaban la disparatada hipótesis. Lo último que Braulio narra en el primer manuscrito de 1990 fue el escándalo que armó en la primera exposición del maestro Drago. Allí le llamó asesino, criminal, y hasta llegó a golpearlo. Cendales fue detenido y obligado a pagar una indemnización, además de tres meses de cárcel. Enterados en la revista del bochornoso espectáculo que había ofrecido uno de sus columnistas culturales, deciden despedirlo. Entonces, Braulio reniega de su situación, incapaz de pegarse un tiro con la pistola Browning que guardaba en su casa, decide que debe purificarse por medio de la escritura. *La balada del pajarillo* es el canto de un hombre desesperado, le canta a una mujer llamada Mabel Auselou. En lengua occitana *auselou* es *pajarillo*.

Respecto a esta lengua Germán Espinosa en una entrevista afirmó que “en muchas ocasiones he hablado de la influencia que sobre mí han ejercido los poetas occitanos, y nadie parece conmoverse por tal cosa. A lo mejor, ignoran quiénes fueron los poetas occitanos” (Giraldo Luz 93). Si entre los entendidos de literatura los poetas occitanos no poseen un lugar de reconocimiento, esto es un reto mayor para quienes quieren encontrar los referentes más valorados por Espinosa. Como ya se ha mencionado el poeta Ginés de Verdemonte puede ser un autor conocido en exclusivo por el autor, y no está de más decir que la doble relación del título: el poema de Ginés y la paranoia de Braulio Cendales, establecen profundos vínculos dentro de la misma novela.

Recapitulación

En términos interpretativos puede decirse que la tercera y última parte de *La balada del pajarillo*, que lleva por subtítulo **La caja de Pandora**, es el desenlace funesto y necesario del poder incuestionable de *La Diosa Blanca*. Al acceder al cuadro, se accedía también a la

polaridad, *La Triple Diosa Musa* compendiaba la altura y el abismo, el amor y el odio, la fortuna y la desdicha. Aunque Braulio quisiera quedarse eternamente del lado más amable, la necesidad (que los griegos llamaban *Ananké*) se lo impedía. En varias ocasiones los amigos de Braulio lo instaron a olvidarse de la poetisa catalana, pero él haciendo caso omiso de la advertencia siguió adelante con sus infundados presupuestos. Igual que Prometeo le advierte a su hermano Epimeteo no tomar por esposa a Pandora, Blanquiset y José Daniel Astudillo conminan a su amigo a borrar de su vida todo lo relacionado con Mabel. Si ella desapareció sin motivo alguno, y no quiso darle señales de su huida, fue porque nunca lo amó. Pero esta consideración parecía inadmisibile.

En esencia, “la obra (*La balada del pajarillo*) revela una antigua vocación de Espinosa por el misterio, lo enigmático y el crimen, y en ella la escritura es siempre un pretexto para la discusión en torno a la cultura” (Valencia 293). Sin duda, lo que sobrevive en *La balada del pajarillo* son las intrincadas relaciones intertextuales que dan forma a la trama. El argumento desarrollado a lo largo de la novela sobre el “sueño del poeta”, un sueño poetizado por Francisco Petrarca y Jorge Luis Borges, llega a convertirse en asunto universal, un tema cargado de inconsciente colectivo. De igual manera el “sueño del poeta” adquiere matices profundos gracias a la intertextualidad desarrollada y a la multiplicidad de textos que dialogan desde diferentes campos de las humanidades. Así mismo, las diferentes **écfrasis** proponen al lector el reto de establecer vínculos tanto discursivos como simbólicos a partir de los componentes pictóricos que se enuncian. Y no solo los componentes pictóricos forman la **écfrasis**, de fondo está el autor, la época, el estilo, la técnica, el simbolismo. Por ello, el análisis de los cuadros que aparecen a lo largo de las páginas de la novela de Germán Espinosa no se hace por separado, hay por principio una ley intertextual que obliga a establecer conexiones.

Por otro lado, el Arte es tratado, en su acepción más clásica y romántica, con una carga incuestionable de “aura”, usando el término de Walter Benjamín. Es decir, desde la cultura clásica el valor de la obra de arte estaba vinculada a su carácter único e irrepetible, y esto es lo que la hace auténtica (Benjamín 7). En el caso de *La Virgen del Amparo* la pintura expresaba cierta lejanía o distancia entre el productor y el público, entre la representación y lo representado. Luego, esa lejanía se ampliaba con la pintura renacentista de *La Diosa Blanca* que Cendales develó al retirar el palimpsesto. Porque como bien sostiene Benjamín en la obra de arte “también cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario” (Ibíd.) Lo mismo podría decirse de las producciones de Primitivo Drago, y la aceptación incuestionable de que, en efecto, eran pinturas auténticas producto de la originalidad.

En relación con la problemática expuesta en esta investigación puede concluirse, parcialmente, que la continua red intertextual al interior de la narración propone un desafío de apropiación, en la medida que una primera lectura de *La balada del pajarillo* ofrece múltiples interrelaciones provenientes del campo humanístico y artístico. Estas referencias implican un saber enciclopédico que puede o no ser conocido por el lector, en parte por la especialización de los datos, o por el elitismo cultural que se despliega narrativamente.

Conclusiones

La novela *La balada del pajarillo* es una muestra representativa, dentro de la literatura, de los alcances que puede tener la intertextualidad. Ya que, por un lado, ofrece un diálogo constante de referentes de los más variados campos del saber humanista y artístico, y, por otro lado, hay un reto para el lector que asume la lectura como un tejido generador de vasos comunicantes. En principio, el título mismo es un gesto hacia los trovadores medievales que hallaban en la “balada” una forma de expresión poética enmarcada en el lirismo propio de la época. Y en los subtítulos de las tres partes también hay un cruce de referentes hacia la cultura clásica grecolatina evidenciada en los personajes mitológicos de Epimeteo y Pandora. Así como en el segundo epígrafe los versos de *Las letanías de Satán*, de Baudelaire, connotan los aspectos religiosos asociados al Ángel caído, pero desde una perspectiva de resignificación de los valores asociados a esta entidad terrenal.

Así mismo, cuando el autor Germán Espinosa introduce a un editor anónimo para que ordene los manuscritos de Braulio Cendales, este editor anónimo también ofrece, desde el inicio paratextual, una “Advertencia preliminar” en la que presenta a los personajes principales, el cronotopo, y una pequeña caracterización del narrador. De este modo, desde los componentes más externos empieza a configurarse un relato marcadamente entrelazado, algunos señuelos y pistas ofrecidas en el paratexto ven su desarrollo en la trama interna. *La balada del pajarillo* es una obra hecha con filigrana estilística evidenciada en los silencios u omisiones del editor anónimo, y en la manera como los diferentes episodios, que suceden, acrecientan el drama prefigurado por la intertextualidad.

Podría afirmarse que la intertextualidad ocupa el centro de la narración, y en torno a ella giran los demás elementos analizados en esta investigación. Por un lado, el “sueño del poeta”

surge como una anécdota aislada, un recuerdo tangencial y “casi” sin importancia al inicio de los manuscritos. Luego, este aspecto se va a relacionar con el cuadro *La virgen del Amparo*, con su develado palimpsesto que da lugar a la contemplación de la pintura de *La Diosa Blanca*, y finalmente, con la llegada de Mabel Auselou. Es esta mujer la que con su amplio conocimiento poético da las claves interpretativas de la pintura restaurada por Braulio Cendales. Es Mabel quien ofrece los pormenores simbólicos de la también llamada *Triple Diosa Musa*, una entidad superior femenina que ofrenda con poderes creativos a los poetas que ella elige. Por ende, todo este entramado de relaciones intertextuales hace que el lector vea los diferentes vasos comunicantes presentes en las Artes y Humanidades, como el campo dentro del cual suceden las asociaciones.

Con relación a lo anterior, en esta tesis parte del análisis estuvo enfocado hacia los ejercicios de éfrasis ante el cual aparecieron las descripciones de los cuadros de *La Virgen del Amparo*, de *La Diosa Blanca*, pero también de los cuadros del maestro pintor Primitivo Drago. En las manifestaciones artísticas descritas el narrador hace uso del sociolecto propio de la crítica de arte, y con este sociolecto bastante amplio logra identificar la procedencia de las obras, la técnica usada en su creación, los posibles autores y las escuelas o estilos en que se inscriben. En la misma línea, los comentarios tanto de Braulio Cendales, como de la poetisa catalana Mabel Auselou, van dirigidos hacia un análisis exegético cuyo objetivo es aclarar los variados sentidos profundos de las obras en cuestión.

Respecto a una posible razón que diera cuenta del porqué del nombre de la novela, al final se vislumbra que existe una conexión entre una pintura de Primitivo Drago en la que aparece un pajarillo emparedado, y la asociación libre que hace Cendales de la traducción en lengua occitana, en la que “auselou” es “pajarillo”. Como el apellido de la protagonista es Auselou, Mabel Auselou, entonces para Cendales el cuadro de Primitivo mostraría un “pajarillo”, un

“auselou” emparedado, es decir a su esposa emparedada entre ladrillos carmesíes. Pero esto último es producto de la mente alucinada y paranoide de Braulio Cendales.

Por demás, la intertextualidad que es un reto para el lector se evidencia, parcialmente, en las descripciones del cuadro de *La Diosa Blanca*. Hecho el análisis pormenorizado de esa pintura, relatada a manera de écfrasis, salen a la luz múltiples relaciones intertextuales desde diferentes campos enunciativos: la filosofía y la filología (Nietzsche), la Historia del Arte (características del Renacimiento en términos compositivos), la etnografía (asociaciones a las comunidades indígenas), el psicoanálisis del sueño (Freud), la estética (el genio y la originalidad), la religión (iconografía mariana). Evidentemente, casi ningún elemento narrativo se muestra aislado, sino que las diferentes referencias se convocan mutuamente. Si bien se mostró que la novela impone cierto “reto” asumido como provocación o desafío, y que hay una dificultad que solventar en términos intertextuales, al final lo que hay es una fusión de saberes; es decir, el lector llega con su bagaje cultural, y su subjetividad se fusiona con la expresión artística que la novela le propone. En algunos casos el lector tendrá referentes con los cuales establecer relaciones, y en otro momento la separación texto-lector se escindirá en alguna medida. Pero tanto autor, como texto y lector, establecen un consenso, en el cual lo sobresaliente son los tejidos culturales que amplían los previos panoramas que cada cual tiene. Los temas son los mismos de siempre: la vida, el amor, la muerte, el arte; salvo que en *La balada del pajarillo* esos temas son renovados como solo puede hacerlo la auténtica literatura.

Lo otro sería responder a la pregunta ¿qué más sigue en términos investigativos respecto de *La balada del pajarillo*? Hay que señalar primero que los aspectos intertextuales en esta investigación son una pequeña muestra fragmentaria de toda la intertextualidad en la novela. Aparte de los textos referenciados (por ejemplo: Petrarca, Borges) hay muchos más autores

que tienen cabida en el discurso del protagonista y sus contertulios, por mencionar sólo algunos: Horacio, Goethe, Shakespeare, Robert Graves, Ezra Pound, Prevert, Polidori, Revol, Byron, Melville, Hawthorne, entre otros. Así como algunos compositores musicales también son mostrados de forma tangencial: Chopin, Beethoven, Mahler, Debussy, Shostakovich, Ravel. Entonces, una investigación en otra línea analítica podría tener en cuenta estos escritores o compositores habida cuenta que, en términos generales, los temas expuestos por el protagonista Braulio Cendales giran en torno a variadas áreas: la filosofía, la tragedia griega, la mitología, teoría estética, las lenguas romances, el cine, el teatro, la historia del arte, los bestiarios y lo fantástico, las culturas indígenas, por mencionar lo más sobresaliente.

De las anteriores temáticas se extrajeron algunos tópicos recurrentes, pero las conexiones pueden ser diferentes a las aquí tratadas. Es de esperar que este estudio sobre *La balada del pajarillo* se una a los ya realizados en la Academia, y que la figura literaria de Germán Espinosa adquiera otros contornos, puesto que este escritor colombiano posee un corpus amplio y variado digno de profundización.

Bibliografía

Allen, Graham. *Intertextualidad*. London: Routledge, 2000.

Baudelaire, Charles. *Poesía escogida*. Trad. por Andrés Holguín. Bogotá: El Áncora Editores, 1995.

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. por Jesús Aguirre. Editor digital: RLull. Consultado octubre 2020.

<https://www.lectulandia.co/book/la-obra-arte-la-epoca-reproductibilidad-tecnica>

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Bertaut, Julio; y Alfonso Seche. *Vida anecdótica y pintoresca de los Grandes Escritores, Carlos Baudelaire*. Paris: Ediciones Louis-Michaud, 1972.

Borges, Jorge. *Obras Completas, Vol. IV*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

Esopo. *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Trad. P. Bádenas de la peña. Madrid: Gredos, 1978.

Espinosa, Germán. *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

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

Figuroa, Cristo. “Cartografía literaria de Germán Espinosa”. *Señas del amanuense*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2008, pp. 23-48.

---. “Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas”. *Revista Aguaita*, No 8. Cartagena, 2002, pp. 14-21.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González. Buenos Aires: Tusquets, 2005.

García, Carlos. “Dioniso en la tragedia”. *Helmántica*, Vol. 26, 1975, pp. 185-198

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

-----. *Umbrales*. Trad. por Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.

Giraldo, Efrén. “Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”. *Revista Co-herencia*, Vol. 12, No 22, 2015, pp. 201-226.

---. “Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No 46, 2017, pp. 261-280.

Giraldo, Luz. “Encuentro con Germán Espinosa” (1994). *Espinosa oral*. Barranquilla: U. del Atlántico. 2000, pp. 81-105.

González, Blanca; Castillo, Perilla. “Hacia una teoría de la intertextualidad”. Universidad Pedagógica Nacional: *Serie Literatura y lectores*, Cuaderno II. Bogotá, 2012. Consultado septiembre de 2020 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/cgi-bin/library.cgi?c=co/co-014&a=d&d=HASH524509c252714683f0a683.3>

Graves, Robert. *La Diosa Blanca: gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

Harrauer, Christine; y Herbert Hunger. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. José Antonio Molina. Barcelona: Editorial Herder, 2008. Pág. 642-644.

Hernández, Alejandro. “Desmontando a Pandora la reescritura de un mito”. *Revista Nexo*, No 14. Tenerife, Universidad de La Laguna, 2018, pp. 1-10.

Hesíodo. *Teogonía - Trabajos y días - Escudo – Certamen*. Trad. Adelaida Martín. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Homero. *Iliada*. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona: Editorial Planeta, 1980.

Homero. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

López, María. *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica*. Madrid: Endoxa: series filosóficas. 1998, pp. 331-356.

Martínez, José. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Editorial Cátedra, 2001.

Menéndez, Marcelino. *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Panofsky, Erwin y Panofsky, Dora. *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona: Barral Editores, 1975.

Pineda, Sebastián. Blog sobre Germán Espinosa, consultado 10 octubre de 2020,
<http://maestroespinosa.blogspot.com/>

Prósperi, Germán. “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”.
Revista Chilena de Literatura, No 93, 2016, pp. 215-234.

Riffaterre, Michel. “La ilusión de écfrasis”, en Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.

Rubiano, Martha. *La desacralización del arte: el arte, el artista y la crítica en La balada del pajarillo de Germán Espinosa*. Tesis de Maestría. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2013.

Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949.

Sierra, María. “Los sueños de Sigmund Freud”. *Historia y Grafía*. No 33. México, 2009, pp. 85-111.

Valencia, César. “Los misterios de la diosa blanca en La balada del pajarillo”. *Señas del amanuense*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2008, pp. 293-300.

The Art Book. Phaidon Press Limited, 1997.