



HAL
open science

Saber y creación verbal : pensar el acto de lectura en La tejedora de coronas de Germán Espinosa

Gaëlle Guillet Sariols

► **To cite this version:**

Gaëlle Guillet Sariols. Saber y creación verbal : pensar el acto de lectura en La tejedora de coronas de Germán Espinosa. Literature. 2020. dumas-02979878

HAL Id: dumas-02979878

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02979878>

Submitted on 27 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



MASTER ÉTUDES HISPANOPHONES
MEMOIRE DE MASTER I RECHERCHE

**Saber y creación verbal:
pensar el acto de lectura en *La tejedora de coronas* de
Germán Espinosa**

École Normale Supérieure de Lyon

2020

Présenté par Gaëlle Guillet Sariols

Sous la direction d'Isabelle Bleton

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Isabelle Bleton por haberme orientado, por su amabilidad y su tiempo sin los cuales este trabajo no habría visto la luz.

Agradezco a Carmen Elisa Acosta Peñaloza por sus clases e ideas sobre Germán Espinosa en la Universidad Nacional de Colombia.

Mis agradecimientos van también a mi familia y mis amigos por los consejos, las correcciones y la paciencia.

Gracias a Théo por su apoyo.

y habida cuenta que mi nombre, circunstancia por mí, ignorada hasta el momento, significaba tejedora de coronas, de coronas de flores frescas o de simbólicas diademas siderales, el planeta Genoveva sería en adelante el que tejería las aureolas de la gloria, bajo cuyo signo estarían favorecidos los descubrimientos, las facultades inventivas y las ideas revolucionarias, porque según sus cálculos era, además, el regente de Acuario, así que, aunque mal aspectado podía suscitar acciones extravagantes, violencias, desviaciones morales y acaso catástrofes y suicidios, su reino, que no sería precisamente de tranquilidad, pertenecería más bien a los sabios, artistas y navegantes, a los intranquilos e inconformes, a los sumisos, a los que deseaban cambiar al hombre y al mundo (LTC ; 47-48)¹

¹ G. A. ESPINOSA, *La tejedora de coronas*, Bogotá, Punto de lectura, 2006. Es la edición de referencia que se utilizará para las citas de la obra. El título se abreviará como LTC.

INTRODUCCIÓN: ORÍGENES E INQUIETUDES

La voz de Genoveva resalta en la obra como única materia, en la que todo es tejido verbal, literario y ficticio. Sin embargo, hay *algo*, esta voz monológica, que evoca una realidad histórica, describe lugares reales, en un largo poema que toma la forma de una confesión. Esta voz se dirige alternativamente a sí misma, a personajes ficticios o históricos, pero siempre al lector. Este lector es un intruso, fuera del tiempo histórico del relato, fuera de los pensamientos de esta mujer, su lectura aparece como una ventana sobre una vida que no es suya, que no le pertenece, pero a la que tiene completo acceso. Sin embargo, sin su presencia, el relato no tiene ninguna razón de existir. En filigrana, el lector se vuelve el destinatario único y privilegiado de la voz que narra. ¿Cómo pensar al lector en esta situación? Se encuentra entre dos lugares: a la vez absolutamente necesario a la coherencia del relato — ¿por qué confesar si nadie nos oye, si es un relato interior? — y totalmente fuera de él — el lector aparece como una esperanza lejana a la que habla. Aunque no se trate aquí de un relato autobiográfico, la novela funciona como una confesión ficticia que interroga al lector, es decir, que interroga la figura del lector dentro de la obra misma. Se trata de una figura ambigua, que la novela define parcial y paradójicamente. Si hay lector concreto o presupuesto, hay transmisión y voluntad de transmisión, y en el caso de *La tejedora de coronas*, solo se puede apostar sobre la transmisión de conocimientos, con un propósito didáctico inusual, que lleva al lector, por su posición ambigua, a una elaboración del saber completamente individual y original.

Para entender las cuestiones que circundan *La tejedora de coronas*, obra compleja, llena de sorpresas y de poesía, parece necesario presentar un panorama del escritor y su obra. No es un azar si en *La tejedora de coronas*, Cartagena de las Indias es el lugar fundamental donde empieza y acaba todo, el lugar a partir del cual habla Genoveva, y donde se tejen múltiples relaciones con una cantidad de otros lugares. Germán Espinosa

nace en Cartagena de las Indias en 1938 y muere en 2007 en Bogotá; muchas de sus obras se ubican en la ciudad costeña que aparece como un motivo recurrente e incesante de su producción literaria. Además de *La tejedora de coronas*, *Los cortejos del diablo* y algunos de sus cuentos se ubican en Cartagena de las Indias. Viajó mucho, en particular por su función de periodista.

Su obra coincide con los autores de la década de 1970 y 1980², autores de lo que podría llamarse el *posboom*—en particular por la temática histórica—. La obra literaria de Germán Espinosa es muy amplia y compleja. Abarca prácticamente la totalidad de los géneros literarios, lo que hace que sea difícil clasificarla en un estilo o tema. En su prima juventud, el autor se dedicó a la poesía con *Letanías del crepúsculo* (1954), que fue su primera obra publicada. Siguió *Reinvención del amor* (1974), *Libro de conjuros* (1980), *Canciones interludiales* (1995), *Diario de un circunnavegante* (1995) y varias antologías (1995; 2001; 2008). Sin embargo, muchos críticos se ponen de acuerdo en decir que su obra novelesca supera su obra poética³ porque esta última, que utiliza formas anticuadas a la manera de León de Greiff, carece de humor y resulta un poco anacrónica, o incluso, ampulosa. En cambio, sus cuentos tuvieron bastante éxito en las letras colombianas. Destacan: *Los doce infiernos* (1976); *Noticias de un convento frente al mar* (1988); *Orika de los palenques* (1991); *El naipe negro de Tony* (1998); *Romanza para murciélagos* (1999). Según Silva Rodríguez⁴, sus ensayos, que no fueron muy estudiados por la crítica, proponen una profunda reflexión sobre la literatura y el arte de escribir. Entre ellos podemos encontrar: *La liebre en la luna* (1991); *La aventura del lenguaje* (1992); *La elipse de la codorniz: ensayos disidentes* (2001); *La vida misteriosa de los sueños* (2005); *El papel del perro en la transformación del hombre en mono... y otros ensayos* (2005); *Herejías y ortodoxias* (2008). Además de las obras ya citadas, su producción literaria contiene varios artículos periodísticos, unas memorias⁵, una obra de teatro (*El Basileus*, 1966) y varias compilaciones de cuentos, ensayos y poesía. No obstante, lo que nos va a interesar son sus novelas, y en particular *La tejedora de coronas*

² M. E. SILVA RODRÍGUEZ, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008

³ M. SILVA RODRÍGUEZ, « Germán Espinosa. Una mirada panorámica al autor y a su obra », *Revista Nexus Comunicació*, vol. 1, nº 11, 10 juillet 2012

⁴ M. E. SILVA RODRÍGUEZ, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, op. cit.

⁵ G. ESPINOSA, *La verdad sea dicha: Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003

(1982). Su escritura novelesca es seguramente la más completa y abarca una multitud de temas tan diferentes que resulta difícil estudiarla como un todo. Que se trate del estilo utilizado, del tipo de novela o de los temas abordados, el lector se enfrenta a una pluralidad de y maneras de escribir. Entre sus novelas destacan: *Los cortejos del diablo: balada de tiempos de brujas* (1970) ; *El magnicidio* (1979) ; *La tejedora de coronas* (1982); *El signo del pez* (1987); *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990); *La tragedia de Belinda Elsner* (1991); *Los ojos del basilisco* (1992); *La lluvia en el rastrojo* (1994); *La balada del pajarillo* (2001); *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003); *Cuando se besan las sombras* (2004); *Aitana* (2007). Estas obras abordan géneros muy distintos, como la novela policíaca en *La tragedia de Belinda Elsner* o la novela histórica con *Los cortejos del diablo*, *El signo del pez*, *Los ojos del basilisco* o *La tejedora de coronas*. Se harán referencias a *Los cortejos del diablo: balada en tiempos de brujas* porque *La tejedora de coronas* fue primero pensada como la continuación de esta primera novela. Y, en efecto, el contexto histórico-social es el mismo, es decir, Cartagena de las Indias bajo la Inquisición. Será particularmente interesante estudiar los temas comunes a las dos obras, entre ellos la relación entre conocimiento y brujería, pero también la representación de la Inquisición y de la época en las dos novelas. Se podría pensar la filiación de estas dos obras en el texto de *La tejedora de coronas* y entender cómo la obra aparece con los mismos temas, pero aún más trabajados. Sin embargo, lo esencial del estudio se focalizará en *La tejedora de coronas* y las modalidades de escritura que le son subyacentes.

La tejedora de coronas es una de las obras más importantes del siglo XX en Colombia e incluso en el mundo, si se tiene en cuenta la declaración de la obra como patrimonio mundial por la UNESCO en 1992. Publicada en 1982, el autor dice haber pasado más de doce años redactándola. Su inspiración vino en 1969 cuando el primer estadounidense pisó la luna. La cuestión que surgió en este momento en la mente del escritor fue: ¿y si hubiera sido un latinoamericano?; ¿por qué no lo fue? De allí nace la idea de un joven criollo cartagenero que descubre un planeta. A partir de este origen biográfico se puede entender perfectamente que la cuestión del conocimiento esté en el centro de la obra, dado que interroga la posición de América Latina frente a los saberes de una época. La novela se constituye de diecinueve capítulos que tienen un punto final cada uno, lo que hace que el eje formal y experimental sea fundamental para entenderla completamente. La voluntad totalizante de la novela, su visión del

mundo y de Colombia hacen de ella uno de los escritos más importantes de las letras colombianas. Como lo dice el crítico Silva Rodríguez:

Sobre todo, desde que se difundió y empezó a ser comentada esta obra, la producción de Germán Espinosa ha sido identificada por su aproximación al pasado. El valor de la novela, además, no radicó sólo en mirar hacia el pasado — cosa que, hemos visto, el mismo Espinosa ya había hecho en *Los cortejos del diablo*—, sino en que fijaba su atención en una historia que trasciende los límites del pasado nacional y en que además de hechos y personajes históricos abarca ideas y transformaciones históricas en campos diversos como la filosofía y las ciencias. Por su temática, su perspectiva y su factura moderna, esta obra venía a escribir uno de los capítulos más significativos de la literatura colombiana. La novela, sin duda, es la obra más estudiada de Espinosa⁶.

Lo que explica el crítico en este párrafo es que la dimensión histórica de la obra es lo que parece más interesante pero que también, el primer público de *La tejedora de coronas* fue un público universitario, lo que se puede entender como una consecuencia de la erudición en su obra. Por esto, parece fundamental interrogar la relación de esta obra con el conocimiento, dado que el saber y el conocimiento tienen valor a partir del momento en que se transmiten. Sería interesante comprender la relación de la obra a la transmisión del saber, como si tuviera una misión pedagógica. En esta medida, cabe entender a qué público se está dirigiendo —colombianos, europeos, universitarios etc.—, cuales son las modalidades de transmisión del conocimiento en la obra y su finalidad política, si es que la hay. Germán Espinosa es parte de los escritores posteriores al *boom* para los que es muy difícil encontrar sitio en un panorama literario dominado por la figura omnipresente de Gabriel García Márquez. De allí la voluntad de escribir una obra inédita, que no lo afilie con ningún escritor del *boom*. En sus memorias, Germán Espinosa declara su voluntad de crear algo nuevo, que no se relacione ni intente imitar el realismo mágico que fue tan famoso:

Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad [...] con esas palabras quedan desvirtuadas todas las afirmaciones de la generación posterior a la mía, según las cuales nosotros somos tan sólo imitadores de García Márquez⁷.

De allí la elección de la novela histórica como modelo antagónico al del realismo mágico: Macondo podría ser calificado de lugar *atopos*, en el sentido en que no coincide con

⁶ M. E. SILVA RODRÍGUEZ, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, op. cit. p.287

⁷ G. ESPINOSA, *La verdad sea dicha*, op. cit., p.381

ningún lugar real y que se desarrolla en un tiempo diferente del nuestro, mitológico. Al contrario, *La tejedora de coronas* tiene un arraigo espaciotemporal muy fuerte: se sitúa alternativamente en Europa, Cartagena, Quito, Estados Unidos etc. entre finales del siglo XVII y mediados del siglo XVIII. De allí la necesidad de pensar la dimensión histórica de *La tejedora de coronas* que se puede pensar a partir de toda la investigación del autor, necesaria a la redacción de una obra tan precisa históricamente. Otra dimensión muy fuerte en la obra que se puede vincular directamente con su historicidad es la erudición que, a primera vista, puede parecer como el mayor signo temático del conocimiento. Sobre la filiación y la diferencia de la obra de García Márquez con la de Espinosa, Sebastián Pineda Buitrago dice lo siguiente en un artículo:

En *Cien años de soledad* hay un Caribe interior. En *La tejedora de coronas* hay un Caribe exterior. Los habitantes de Macondo reniegan del mar. Le dan la espalda: son caribeños de río, de la sabana, de la ciénaga. En cambio, los padres de Genoveva Alcocer y Federico Goltar son de oficio navegantes, marinos, comerciantes. El narrador de *Cien años de soledad* es omnisciente, en tercera persona, aunque puede materializarse en la figura de Melquiades. La narración de *La tejedora* está en primera persona, es Genoveva Alcocer, y el orden cronológico de su narración se rompe por el fluir de sus recuerdos que se van relatando en círculos o espirales concéntricas: entre el Caribe y el Mediterráneo, entre Europa y América⁸.

Lo que el crítico llama “Caribe exterior” es muy relevante porque indica la tensión que la obra representa entre el Caribe y el resto del mundo. Es decir, entre tantas cosas, la dificultad de la cultura y de la idea del mundo caribeña en expandirse y tomar su posición en un mundo que empieza a mundializarse.

Una primera lectura de la obra permite ver que hay una voluntad de erudición muy fuerte, con muchas referencias a todos los campos de las ciencias, las artes y las letras, según la visión que se tenía de las ciencias y de las artes en el Siglo de las Luces. Claramente, se nota una intención de totalidad, de abarcar todos los conocimientos de la época en un solo libro y en un solo personaje, el de Genoveva Alcocer. Podríamos calificar esta erudición como parte de los signos exteriores de un conocimiento positivo: citas de hombres famosos, referencias librescas, fechas, nombres, etc. Pero todo nos lleva a pensar que no solo se trata de una demostración de erudición por parte del autor, sino de una reflexión profunda sobre lo que es el saber universal y sobre quién puede tener acceso a él. A partir de esta ubicación histórica muy fuerte del relato, se puede reflexionar sobre lo que supone

⁸ S. PINEDA BUITRAGO, “La tejedora de coronas, de las mejores novelas colombianas”, Bogotá, El Tiempo, Guía Literaria, 2012

para el autor describir la visión del mundo en una época dada. Es decir, lo que podríamos llamar con Foucault una *episteme*⁹ que siempre es la representación del mundo occidental y de su manera de pensar y que en la novela se expresa por el hecho de que todo el conocimiento viene de Europa y América del Norte, donde el Occidente es la cumbre de la Ilustración y que produce una atracción muy fuerte sobre la protagonista. Según Foucault, una *episteme* se puede definir así:

Ce que j'ai appelé dans *Les Mots et les Choses*, épistémè, n'a rien à voir avec les catégories historiques. J'entends tous les rapports qui ont existé à une certaine époque entre les différents domaines de la science [...]. Ce sont tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle épistémè d'une époque¹⁰.

Todas estas relaciones entre saberes que existen en un momento dado representan lo que se podría llamar un paradigma del saber, a partir del cual se estructuran las mentes de las personas en un momento histórico dado. Lo que muestra *La tejedora de coronas* respecto a este paradigma es que se trata, a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, de un paradigma exclusivamente europeo. Federico Goltar y Genoveva Alcocer son dos jóvenes criollos apasionados por las ciencias, pero resulta que el único pensamiento que se desarrolla en esa época es el pensamiento de la Ilustración europea, y en particular la francesa. En la novela es muy flagrante porque todas las referencias científicas son occidentales —por occidentales se entiende europeas o estadounidenses—: Pascal de Bignon y Aldrovandi, aunque sean personajes ficticios, son respectivamente francés e italiano; François-Marie Arouet que tiene un papel muy importante en la vida de Genoveva es el futuro Voltaire, hombre de letras francés. Una de las cuestiones principales que es subyacente en la obra es saber entonces si un Siglo de las Luces latinoamericano habría sido posible¹¹. Para expresar este tema, el autor decide utilizar un estilo de narración que se podría calificar de monólogo interior, con una apropiación del espacio textual poco común al eliminar los puntos en los capítulos. Eso hace que la lectura sea compleja y necesite un tiempo de adaptación, un ritmo de lectura diferente de la novela tradicional. En este trabajo, se intentará destacar algunas hipótesis sobre la relación entre el acto de lectura y la elaboración de un conocimiento propio a la actividad

⁹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard Paris, 1966, vol. 42

¹⁰ M. FOUCAULT, « Entretiens avec Gilles Deleuze », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1972,

¹¹ C. R. F. SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces», *Cuadernos de Literatura*, vol. 9, nº 17, 2003, p. 86-110.

lectora en *La tejedora de coronas*. En el proceso de transmisión del conocimiento, el lector aparece como el receptor de tal conocimiento, como el polo hacia el cual tiende la enunciación. Sin embargo, la estructura narratológica de la obra está muy alejada de un sistema narratológico que se podría encontrar en una novela pedagógica o didáctica. El saber que se transmite al lector es un saber alternativo. El lector no tiene acceso a él directamente, sino por estrategias de lectura diferentes. La verdad que abarca la obra no se desvela directamente al lector porque su escritura es compleja y necesita un esfuerzo. Esfuerzo al final del cual el lector accede a un conocimiento que es propio a la obra.

Esta investigación se concentrará en *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, como materia prima y a partir de ella utilizará conceptos de teoría literaria para comprender el fenómeno de elaboración del conocimiento en su lectura. Esta elección previa —utilizar el análisis de la obra como base principal del análisis—, se explica por razones prácticas. La cuestión de la epistemología de la recepción y su fenomenología son campos de investigación muy amplios que movilizaron toda una corriente de los estudios literarios. La propuesta aquí no es hacer una síntesis de los trabajos anteriores sino pensar este doble problema, que parece fundamental en una obra como *La tejedora de coronas*. Por un lado, la cuestión de una fenomenología de la recepción, del otro, una reflexión sobre los temas epistemológicos que subyacen la obra. Se hará un estudio riguroso de la obra de Espinosa: la idea sería mostrar la riqueza que contiene a través del análisis de las diferentes temáticas de la obra y expresar el vínculo necesario entre el papel del lector y la temática del conocimiento que está presente bajo múltiples formas en la obra. Una obra que está tan centrada en la cuestión del conocimiento debe tener una voluntad de propagación del saber y no de simple representación. A partir de esta hipótesis, las preguntas siguientes orientarán el trabajo: ¿a qué tipo de lector se dirige la obra?; ¿cómo la obra produce su propio lector y cómo pensar la obra como un lugar de conocimiento propio? De manera muy básica, los términos de saber y conocimiento se utilizarán como sinónimos o de manera muy parecida: el saber se puede entender como algo fijo en el tiempo en un momento dado y el conocimiento como el proceso de conocimiento. Igualmente, los términos de fenomenología y epistemología serán utilizados en su apreciación común, aunque la filosofía haya mostrado todas sus diferentes acepciones, las definiciones serán simples y utilizadas a un fin meramente literario. La fenomenología se podrá entender como ciencia de los fenómenos y la necesidad de entender sus diferentes

manifestaciones. En el caso de una fenomenología de la lectura, se tratará de pensar las diferentes manifestaciones de la lectura de *La tejedora* y de los diferentes rostros de los lectores, sin voluntad exhaustiva. En este trabajo una de las líneas directoras será pensar qué lector crea el texto, o sea, cuál sería su figura de lector modelo¹², pero también entender a qué tipo de conocimiento accede un lector en una obra erudita. La idea sería pensar los diferentes lectores de *La tejedora* de manera teórica para que estas figuras de lectores ayuden al entendimiento de la obra. En cuanto al término de epistemología, se entenderá simplemente como el estudio del conocimiento en general, no únicamente científico, y para ello se utilizarán algunos trabajos de ciencias humanas, en particular de teoría decolonial¹³, con la voluntad de tener una mirada retrospectiva sobre la presente investigación y sobre los instrumentos teóricos que se van a utilizar.

Para entender si el lector de *La tejedora de coronas* accede a algún tipo de conocimiento, y de qué conocimiento se trata, se intentará hacer una fenomenología de la lectura de la obra, a través el estudio profundizado de algunos fragmentos, haciendo una lectura minuciosa de ellos. Los instrumentos conceptuales que se utilizarán para este estudio serán en gran parte formulados por los que se han llamado los teóricos de la recepción. Los teóricos de la recepción han producido una suma muy importante de textos y no se pretende aquí a la exhaustividad, sino a la elección de los pensamientos de autores que se pueden usar para entender mejor la obra. Dado el tiempo impartido para realizar este trabajo y las posibilidades prácticas hemos decidido escoger algunos títulos que parecen más pertinentes para explicar el fenómeno de lectura en *La tejedora de coronas*. El estudio de la obra misma pondrá en perspectiva estas definiciones para engendrar una figura propia del lector, modelo¹⁴ o no. Uno de los principales problemas que surgen a la hora de estudiar el papel del lector en esta obra es la estructura narrativa. Estamos frente a un monólogo, que se manifiesta como una voz única, frente a la cual no se tiene ninguna alternativa de verificación de la condición del personaje dentro de la ficción: Genoveva construye su historia y su personaje a través de una voz única. Esta voz constituye a su propio lector como destinatario extremo de la obra: la voz presenta figuras de

¹² U. ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987

¹³ W. D. MIGNOLO, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007

¹⁴ U. ECO, *Lector in fabula*, *op. cit.*

destinatarios múltiples, pero ninguno coincide con la situación de enunciación de Genoveva que resulta estar hablando sola desde su celda en Cartagena. Uno de los trabajos aquí será el estudio de esta condición de enunciación tan particular en la cual el personaje inventa a un lector que es testigo de su vida. A través del relato, Genoveva combate el olvido, aunque sean unas últimas palabras antes de la sentencia final, aunque aparezcan como un grito lanzado frente a un desierto vacío de oyentes.

La relación entre el fenómeno de la lectura y la adquisición del conocimiento por el lector es un procedimiento amplio y complejo en *La tejedora de coronas*. Este trabajo solo se propone investigar una pequeña parte de este problema. La obra de Espinosa interroga las representaciones de la ciencia y de la física occidental tanto por la manera en que son abordados los temas del conocimiento que por el estilo peculiar de la obra. Frente a una obra tan compleja, el lector se encuentra en una posición altamente ambigua dado que tiene que eludir las representaciones del conocimiento dominantes para dejar espacio a la voz de Genoveva. La posición del investigador, que ante todo es la de un lector, es profundamente equivocada y tiene que evitar varios escollos. En una obra que denuncia la epistemología dominante, en ningún momento se trataría de volver a imponerla a la obra. La utilización de varias referencias críticas tiene como propósito de iluminar la obra y sus problemas, interrogándola perpetuamente, sin cambiar su propósito y, al contrario, mostrar la voluntad de la obra de poner en duda los saberes instituidos. Esperemos que este trabajo no altere la obra en su interpretación y participe a la fructificación de su estudio y comprensión.

La cuestión del conocimiento será pensada a partir de la obra misma y de la manera en que el conocimiento está incluido dentro del relato, bajo la presencia de referencias literarias y científicas o bajo sus diferentes formas de manifestación y de producción. De manera paradójica, el personaje de Genoveva Alcocer accede a dos formas de conocimiento antitéticas¹⁵: la “visión cósmica (LTC; 327)” que remite a la visión occidental del conocimiento, positivista y humanista que lleva en sí toda la ideología de

¹⁵ C. R. F. SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces», *op. cit.*

la Ilustración europea; frente a su “hispanico punto de vista (LTC; 63)” que se refiere a la brujería, la experiencia erótica, las emociones, que también pueden ser entendidas como categorías de conocimiento. De hecho, parte del presente trabajo será estudiar las diferentes representaciones de estos conocimientos en la obra. Estas categorías de pensamiento opuestas estarán en el centro de la reflexión epistemológica sobre la obra. *La tejedora de coronas* requiere un desplazamiento de la visión eurocéntrica del conocimiento y de la forma tradicional de la lectura de la novela, por la voz de la narradora. Frente a este doble cambio de paradigma, ¿cuáles son las manifestaciones de esta nueva forma de leer? Esta doble tensión se expresa en los temas vinculados con el conocimiento y se tendrá que estudiar sus manifestaciones en las elecciones de escritura del autor: ¿a qué tipos de saberes se enfrenta el lector si son saberes desplazados de la visión dominante? Además de las cuestiones propias a la obra, habrá que pensar ideas más generales sobre la literatura que vendrán enriquecer la investigación. Reflexionar sobre la verdad a la que se puede acceder dentro de la obra literaria de ficción permite pensar el carácter absolutamente literario de estas interrogaciones, y entender que la cuestión epistemológica está fundamentalmente atrapada en el lenguaje, que crea un mundo propio. En esta medida, ¿qué tipo de conocimiento se puede transmitir al lector, y bajo qué modalidades? Y, en particular, ¿a qué verdad el lector de *La tejedora* puede tener acceso?, ¿si se trata justamente de una novela que pone en peligro las representaciones tradicionales de la verdad? La obra lleva en su seno muchas referencias eruditas, y se podría hacer la hipótesis de la voluntad de llegar a un saber universal, por la presencia de un saber con voluntad enciclopédica. Sin embargo, ¿la lectura de la novela no tiene que ser por esencia un momento placentero? H.R. Jauss se interroga sobre la cuestión en el capítulo “Petite apologie de l'expérience esthétique” donde admite que tradicionalmente se opone placer estético y conocimiento:

L'examen de cette notion de jouissance esthétique l'a fait apparaître sous un jour négatif comme s'opposant, dans l'usage linguistique, aussi bien au travail qu'à la connaissance et à l'action¹⁶.

Su idea en este capítulo es rehabilitar la experiencia estética en la lectura e interrogar la posibilidad de una didáctica en la lectura que sería también gozo estético. Su primera hipótesis del capítulo está clara:

¹⁶ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.141

L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs — lettrés ou non lettrés — la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service¹⁷.

Es decir, que a partir de esta aparente contradicción entre placer estético y conocimiento el crítico declara que la función social del arte está justamente en la experiencia de gozo que lo hace diferente de las otras formas de conocimiento. Esta lectura de placer que se encuentra en toda obra literaria y que también es una forma de conocimiento particular, ¿cómo se expresa en *La tejedora de coronas*?; ¿qué tipos de saberes se encuentran en la obra y como la experiencia puede ser una manera de vincular el placer con el saber? En el caso de *La tejedora de coronas*, la elección narrativa del autor, —la de un monólogo interior que toma la forma de un flujo de conciencia intra-diegético¹⁸ y que muestra un mundo interior—, parece opuesto a la posibilidad de acceso a un conocimiento literario. La manera en que el lector se funda en una obra que resulta ser un monólogo invita a reflexionar sobre el género y sobre los conceptos de palabra y silencio. Si se considera que la palabra de Genoveva está omnipresente en la obra y que es autotélica, es que se opone a toda forma de silencio que firmaría la desaparición del personaje de ficción. Además, la obra contiene una fuerte dimensión poética, por su escritura y por su construcción: la voz de Genoveva aparece como la voz de un demiurgo que crea un cosmos al enunciarse. La dimensión poética será uno de los ejes mayores de este trabajo, si se toma en cuenta que la cuestión de la creación y de la verdad, están profundamente vinculadas. Se reflexionará sobre la ambigüedad de una novela que propone de un lado, un discurso que se sostiene por una voz única y subjetiva que solo calla con la muerte de la protagonista; y del otro, la posible elaboración de un saber en la obra que entonces escapa a las leyes epistemológicas de la prueba, dado que todo remite a una voz que puede estar hablándose a sí misma, a todos o a nadie.

¹⁷ *Ibid.*, p.137

¹⁸ C. ÁLVAREZ PALACIO, *Genoveva Alcocer, la tejedora de coronas y la artífice de un discurso que teje con los hilos del recuerdo*, Universidad EAFIT, 2013

1 OTRAS FORMAS DE CONOCER

En él, la literatura antes que un ejercicio de divertimento es una forma de conocimiento que deja ver las repercusiones o la presencia del pasado en el presente y las incógnitas del ser¹⁹.

Hablar del conocimiento en *La tejedora de coronas* parece ser a primera vista un amplio proyecto: la obra está bañada de referencias literarias, filosóficas, científicas, históricas, citas... es lo que podríamos llamar el primer nivel del saber, la parte extra textual, que remite a obras o documentos exteriores. Hacer la lista exhaustiva de todas estas alusiones no es el propósito aquí, sino que intentaremos analizar lo que significan en relación con el conocimiento. El tipo de conocimiento que se manifiesta en la obra no es sólo una demostración de erudición, sino una manera para el autor de mostrar al lector que otro paradigma puede ser posible, que otra visión del mundo, y otra verdad pueden ser pensadas. Para eso va a ser necesario la construcción de un lector postulado y teórico a partir del cual se podrá dibujar un mundo dirigido bajo otras normas que las normas positivas de la razón occidental. ¿Cómo se manifiesta entonces la transmisión del conocimiento en la obra, bajo qué modalidades? ¿Se puede continuar a llamar conocimiento lo que escapa a las leyes de la explicación y de la cientificidad? ¿Podría ser toda esta erudición solo una capa superficial de saberes? Nos interrogaremos entonces en la posible presencia de una forma de conocimiento que se deshace de las referencias europeas, de los saberes institucionalizados. Se hará entonces un análisis particular de la forma de la obra y de las relaciones que esta última mantiene con el lenguaje. Los vínculos de la novela con la historicidad también estarán en el centro de nuestra atención, para

¹⁹ L. M. GIRALDO, "*La tejedora de coronas* o una aventura del conocimiento", *Fin de siglo. Narrativa colombiana. Lecturas críticas*, 1995, p.105

desentrañar qué es lo que el lector debe entender de este contexto histórico tan detallado, tan presente. Veremos cómo nace de la obra un conocimiento alternativo y bajo qué modalidades. Pensar otras formas de conocer, a partir del punto de vista universitario puede parecer difícil. El riesgo sería pensar los conocimientos de la obra a la luz de los saberes instituidos, teniendo como consecuencia la adecuación de la obra a conocimientos establecidos. Intentaremos en esta parte interrogar las especificidades de la obra para mostrar la manera en que *La tejedora de coronas* se hace el soporte de un saber alternativo posible, que trasciende la visión del mundo que tiene el lector, invitándolo a interrogarse sobre su condición y sus maneras de vivir y pensar. Lo que está en juego, implícitamente, sería de no alterar el propósito de la obra y, en particular, la cuestión política e ideológica que se esconde detrás de todo saber o conocimiento en apariencia neutro. Claramente, aunque la cuestión política no esté presentemente en juego, *La tejedora de coronas* se hace el soporte de varias dinámicas de dominación, entre diferentes concepciones del saber. El presente trabajo se propone de investigar sobre esta idea, sin voluntad cambiar el fondo de la obra misma: esperemos ser fieles a su propósito.

1.1 ILUSTRACIÓN CRIOLLA

1.1.1 Interrogar los saberes occidentales

La tejedora de coronas tiene la particularidad de mostrar lo que habría podido ser la Ilustración latinoamericana. Esta idea supone un cuestionamiento muy fuerte sobre la idea de dominación del saber. Todo saber institucionalizado y aceptado como universal, como es el caso del pensamiento del Siglo de las Luces, es el reflejo del privilegio de una visión del mundo sobre otras. Recordemos en particular la tesis de M. Duchet²⁰ sobre la Ilustración. Según la historiadora, la idea del universalismo es un pretexto para dominar otros pueblos, obligándolos a adherir a la concepción epistemológica occidental. Aunque ella utilice esta idea para entender la oposición barbarie/civilización, se puede utilizar para comprender la oposición entre una visión del mundo occidental y latinoamericana en *La tejedora de coronas*. En la obra, la distinción no es tanto una oposición que una imbricación de diferentes concepciones del mundo que cabe interrogar. En particular, la multiplicidad de referencias eruditas europeas muestra la necesidad de estudiarlas y entender porqué y cómo el autor consigue hacer convivir dos visiones distintas.

Rápidamente, vemos que la condición criolla de la protagonista le impide abarcar ciegamente esta visión del mundo. De hecho, muchas referencias intertextuales no están únicamente mencionadas, sino también interrogadas. *La tejedora de coronas* tiene la particularidad de centrar su trama en una mujer cartagenera que decide irse a Europa. Una de las primeras cosas que destacan en la lectura es la multitud de alusiones eruditas al Siglo de las Luces europeo, época contemporánea de Genoveva. Europa ejerce una fascinación sobre la protagonista desde el principio de la obra, por las posibilidades científicas y literarias que representa, es un mundo y una época de florecimiento intelectual. Podemos ver, sin embargo, que, aunque la Ilustración sea objeto de fascinación, muchos indicios llevan a interrogar los presupuestos racionalistas de esta época histórica. Uno de los representantes de este periodo es François-Marie Arouet, futuro Voltaire, que tiene una relación con Genoveva en Francia. Este personaje

²⁰ M. DUCHET, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995

representa la Ilustración en la novela y toda la episteme²¹ que va con ella. Genoveva lo admira mucho, incluso después de que se hayan separado. En el capítulo XIII, que ocurre en 1753 en Francia, Genoveva hace un retrato de su antiguo amante al acordarse de él en el entierro del pintor Hyacinthe Rigaud:

pero claro que a mí me quedaba François-Marie, mi querido François-Marie, valiente consuelo, el afamado señor Voltaire que ahora sufría otro de sus recurrentes exilios, esta vez en Alsacia, pero ya no con el alegre talante de otros tiempos, pues durante estos últimos diez años se había dado de bruces, finalmente con el gran achaque de todo hombre de genio, quiero decir la soledad, la enemiga que ya lo perseguía desde su juventud, merodeaba alrededor de sus triunfos, se filtraba por las grietas de su grandeza, instilaba su orgullo, soledad que yo hubiese podido mitigar, al menos con una sincera ración de amor, pero que él creyó disipar mejor en brazos de madame de Châtelet, esa *femme savante* (LTC; 341)

Después de tener una relación con Genoveva, François-Marie se vuelve Voltaire, como si saliera de la ficción y de la cama de la protagonista para relacionarse con otro personaje histórico, madame de Châtelet. Es uno de los personajes que más simboliza el contexto histórico en el que se desarrolla la novela y, de hecho, simboliza un conocimiento cuya visión es occidental pero que tiene un propósito universal. Es decir, que muestra la dominación del pensamiento occidental sobre el saber latinoamericano de aquella época. Que la protagonista de la obra sea una criolla española no es un azar: permite interrogar la dominación cultural e intelectual de aquella época y retrospectivamente, hoy en día, permitir al lector contemporáneo una reflexión sobre la cuestión. En efecto, Genoveva no se funde completamente en la visión epistemológica de la Ilustración porque su ascendencia le impide hacerlo, aunque parezca en un primer tiempo fusionar con este paradigma occidental. En efecto, Genoveva es criolla, una “indiana blanca²²”, que nació en el Nuevo Mundo y cuyas raíces hacen de ella un ser menospreciable para los europeos de pura sangre. Al propagar por el mundo, a través de la creación de logias masónicas, lo que Figueroa Sánchez llama “una versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces”²³, no cambia el paradigma de la racionalidad de la Ilustración porque se vuelve misionaria de la logia parisiense, cuyo propósito es la difusión de esta visión del mundo. Pero, lo que puede ser relevante es la idea de asociar América Latina a este

²¹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, *op. cit.*

²² O. E. BULA ESCOBAR, «Genoveva Alcocer: metáfora de la libertad sujeto moderno y ethos barroco», Pontificia Universidad Javeriana, 2019

²³ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces.», *op. cit.*

florecimiento de saberes. Al tener una protagonista criolla cuyo trabajo es difundir la ideología del Siglo de las Luces en el mundo, Germán Espinosa incluye las colonias en lo que parece ser una forma de mundialización y de universalidad del saber.

Los conocimientos que adquiere Genoveva son representantes de la Ilustración y crean categorías del entendimiento muy definidas. Sin embargo, algunas referencias emblemáticas de esta racionalidad llevan en sí la puesta en cuestión de este mismo entendimiento. En particular en las referencias recurrentes al filósofo holandés Spinoza que interrogan la dualidad entre razón y emoción propia de la racionalidad occidental. En efecto, gran parte de la ideología del Siglo de las Luces está basada en la creencia en la Razón, el *cogito* cartesiano, que se opone a las emociones que tienden a ser malas para el desarrollo del intelecto. Lo que hace Germán Espinosa entonces es poner adelante la filosofía de las pasiones de Spinoza, que aparece como una excepción en su época por su rechazo de la oposición entre pasión y razón. Es una primera manera de subvertir la racionalidad a partir de referencias eruditas y que pertenecen a la ideología dominante. Uno de los representantes de esta filosofía en *La tejedora de coronas* es el barón Von Glatz que cita muchas veces a Spinoza: “no podía ser ni espíritu ni materia, sino simplemente energía, vida, como todo el universo (LTC; 202)”.

En *Los cortejos del diablo*, igualmente, la filosofía spinoziana está muy presente porque es una de las razones por las cuales uno de los personajes es torturado por la Inquisición. Spinoza aparece en esta obra como un motivo de subversión y de oposición a la Inquisición. Hablando de un portugués llamado Lorenzo Spinoza, descendiente de Baruch, que ha sido arrestado por los inquisidores, el narrador dice: “y que, aunque su apellido fuera sefardita, el lema de su casa no era religioso sino filosófico: *Deus sive natura*²⁴.” El conocimiento, y los saberes filosóficos en este caso, vehiculan a menudo representaciones que se oponen a la dominación de la Inquisición: la erudición aparece como una vía para salir de la ignorancia y del oscurantismo.

Más allá de la simple erudición, Germán Espinosa interroga estas referencias al escoger algunos autores. Por ejemplo, Figueroa Sánchez sostiene que las múltiples referencias a

²⁴ G. ESPINOSA, *Los cortejos del diablo: balada de tiempos de brujas*, Bogotá, Editorial Tiempo Nuevo, 1970, p. 72

Newton son una manera de ilustrar un cambio epistémico en las ciencias de la época, que pasan de un razonamiento dialéctico a un razonamiento analítico:

Buena parte de las referencias eruditas que contiene el discurso de Genoveva enfatiza la tendencia del siglo XVIII a resolver la cuestión central del método filosófico, no volviendo ya al discurso de Descartes, sino más bien a las reglas filosóficas de Newton, cuyo camino no es la mera deducción, sino el análisis. Por eso, más que considerar la naturaleza como un conjunto de fenómenos, hay que partir de éstos para llegar a los principios que la rigen a través de distintos niveles de análisis; precisamente, la variedad de índices de erudición y ciencia que recorre el discurso de Genoveva permite identificar, en la multitud de pensamientos y doctrinas que rodean el siglo y su misma vida, ese tipo de búsquedas humanas denominadas "paradigmas" en términos de Thomas Kuhn. Son paradigmas en tanto rupturas capaces de echar por tierra un planteamiento y mirar el mismo objeto desde otros ángulos, inaugurando de esta forma una serie de nuevos conocimientos. En efecto, la inscripción de textos, la proliferación de ideas o las densas alusiones que se filtran en el discurso de Genoveva Alcocer parecen evidenciar su asistencia a la consolidación de paradigmas científicos —postulados de Newton y de Voltaire, sobre todo—, que le permiten presenciar una revolución del conocimiento que necesariamente cambia la visión del mundo²⁵.

Es una manera para Genoveva de apropiarse los sistemas de representación europeos y ser parte de sus evoluciones. Podemos ver que la obra contiene ya en sí una reflexión sobre los cambios de paradigmas, incluso en el caso de la racionalidad occidental. Además de todas las referencias científicas presentes en la obra, hay también todo un plano de temas y de eventos que no remiten a las ciencias o a los saberes humanistas sino a lo sobrenatural o a lo maravilloso. Veamos si la coexistencia de estos motivos aparentemente opuestos, no permiten en realidad mostrar otro tipo posible de conocimiento.

1.1.2 *Saberes subversivos*

La introducción de la magia, de los fantasmas, temas muy presentes en la obra, permiten interrogar la absoluta racionalidad del Siglo de las Luces, irguiendo estos motivos como saberes propios y subversivos. Espinosa propone la posibilidad de un conocimiento que no sea únicamente el que remite a la racionalidad occidental, con la introducción de elementos de la cultura criolla de Genoveva como sus creencias en lo místico, la brujería y los espíritus. La novela teje sentido entre lo sagrado y el saber, haciendo resaltar un tipo de conocimiento que sale de lo racional. El saber de los francmasones es el ejemplo más

²⁵ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, « La tejedora de coronas de Germán Espinosa », *op. cit.*

relevante. En efecto, los rituales casi mágicos que hace Genoveva para entrar en la logia de París tienen una dimensión mística, en particular por la cuestión de los rituales y lo sagrado:

Que despertaba en François-Marie un desdén calcinante y tajante, especialmente por cuanto sus prosélitos parecían creer poseer el dominio de todas las fuerzas naturales, de donde hubiera podido inferirse, erróneamente, que los miembros de la logia no formaban, como en realidad sí lo hacían, una hermandad compacta, pero es que a ellos los unía, por encima de cualquier otra consideración el deseo de obtener una máxima libertad de pensamiento y de investigación, y en un nivel no menos importante liberar a todo individuo humano de sus cadenas atávicas, a menudo inconscientes, para crear una república de iguales al estilo de las soñadas por ciertas Ordenes caballerescas del pasado (LTC; 140)

Con los masones, Genoveva experimenta el ansia de libertad de pensamiento que le parece fascinante pero también, la presencia de rituales místicos que reúnen los miembros. Aunque la francmasonería reproduzca el sistema de pensamiento del Siglo de las Luces, Genoveva se ve atraída por la hermandad porque es el lugar donde su voz se puede expresar lo mejor, oponiéndose a la negra Inquisición de las colonias españolas.

Si bien Genoveva vive en Francia y es parte de la logia de París, ciertos motivos literarios van en contra de la idea de la aceptación por Genoveva de la visión humanista de Europa. Uno de los momentos más interesantes sobre la cuestión es cuando Genoveva, al final de su vida, ve al fantasma de Marie Trencavel:

y vi ante mí entre ráfagas de viento y de luz, con una sonrisa perversa y espectral, al fantasma de Marie, que era justamente el que menos toleraba, pues fue la persona a quien hice más sufrir en este mundo, oí su risa como filtrada a través de una lejanía infranqueable, su risa macabra con la cual me hacía sentir escalofríos en París al fingirse un aparecido, y en vez de desmayarme, me acometió una lucidez insospechada, volví a gritar, le supliqué cambiar su apariencia y, como en casa de Tabareau, asumir la de Federico, pero el espectro volvió a reír siniestramente y se retiró del umbral (LTC; 542)

La presencia anterior de este espíritu en casa de Tabareau —y el decorado gótico que acompaña esta escena— muestra al lector que no se trata de una simple alucinación por parte de una anciana, sino que se incluye en el sistema de representaciones de la protagonista. Frente a un elemento como este, no se puede hablar de realismo mágico porque literariamente no se trata del mismo procedimiento. No estamos frente a un mundo cuyos elementos sobrenaturales son comunes a los personajes, porque Genoveva es uno de los únicos personajes en creer en los espíritus. No obstante, la idea pueda ser la misma, es decir, instaurar un nuevo régimen de conocimiento del mundo que difiera de la episteme occidental, pasando por lo maravilloso. Aquí, al contrario, el lector está frente a

una oposición entre dos tipos de visiones del mundo pero que tienen consecuencias históricas muy importantes, como la condenación de Genoveva por brujería en Francia y en Cartagena.

El estilo barroco, fuertemente presente en la obra, también funciona como una manera de oponerse a la racionalidad occidental, simbolizada por una escritura didáctica y rectilínea. Al contrario, los símbolos y los motivos barrocos presentan al lector una escritura repleta de arabescos y experimentaciones. Muchas referencias al movimiento Barroco, — opuesto al Renacimiento humanista por ser movimiento de la Contra-Reforma—, se leen en la obra, sea por la amistad de Genoveva con Hyacinthe Rigaud, pintor barroco francés o por la presencia recurrente del motivo del espejo. El espejo aparece como un *leitmotiv* en la obra y funciona como una encarnación del Barroco, por ser ya un motivo muy presente en el siglo XVII. El espejo da una imagen, una representación, pero una representación invertida de la realidad y de sus leyes. No es la realidad, y al contrario de la ciencia, no sirve para explicar el mundo, solo da una versión falsa de él. El espejo es una puerta hacia el mundo al revés, donde todos los valores resultan invertidos. Genoveva se desnuda frente al espejo en distintos momentos de su vida. El primer capítulo y el último tienen dos representaciones de su cuerpo: una de su cuerpo joven y hermoso pero herido profundamente por las violaciones que sufrió después de la toma de Cartagena por el barón de Pointis:

y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo, mi joven desnudo aún floreciente, del cual ahora, sin embargo, no conseguía enorgullecarme como antes, cuando pensaba que la belleza era garantía de felicidad, aunque los mayores se inclinaban a considerarla un peligro, no conseguía enorgullecarme porque lo sabía, no ya manchado, sino invadido por una costra, costra larvada en mi piel, que en los muslos y en el vientre se hacía llaga infamante, para purificarme de la cual sería necesario que me bañara muchas, muchas veces todos los días, tantas que no sabía si iba a alcanzarme la vida, costra inferida por la profanación de tantos desconocidos, tantos que había perdido la cuenta, durante aquella pesadilla de acicalados corsarios y piratas desarrapados (LTC; 9-10)

Y otro, el de su cuerpo envejecido en el mismo espejo de la casa familiar, muchos años más tarde:

y anduve lentamente hasta el cuarto de baño, el cuarto de mis baños compulsivos, para encarar con audacia y coraje el antiguo espejo alto, biselado, de marco áureo, donde alguna vez, a despecho del pánico infundido por la tempestad, examiné el sentido de mis encantos físicos, y volví ahora a desnudarme frente a él, con una tristeza no exenta de cinismo, para solazarme en la ruina de mi cuerpo, en la mustia confusión de mis viejas armas de combate, holladas y chafadas por el tiempo (LTC; 531)

El espejo dorado ilustra absolutamente el tema barroco del traspaso del tiempo: el mismo espejo ve reflejada a dos narradoras, de dos edades opuestas. También es un soporte de reflexión sobre la vejez y lo efímero de la belleza, temas predilectos de la literatura barroca. El juego de espejos muestra una imagen que se repite infinitamente y muestra un reflejo de la realidad. La construcción del lenguaje con la imagen del espejo en el inicio significa la doble ruptura del tiempo y del espacio, trastocando la lógica y permitiendo un desdoblamiento de la protagonista. En este sentido podemos citar a Figueroa:

El simbolismo recurrente del espejo en la disposición textual de la novela se concentra en la identidad de Genoveva, fragmentada entre la aprendiz de científica y la bruja de San Antero, entre el saber y el instinto, entre la luz racional y la oscura superstición²⁶.

Lo que se puede entender entonces es la dualidad intrínseca en la personalidad de Genoveva, una dualidad que se expresa como una oposición entre la racionalidad de la Ilustración y una visión del mundo donde existen la magia, los espíritus y que se ilustra en particular en los temas barrocos. Genoveva es un personaje que se construye a través de esta tensión.

Cuando Genoveva tiene una aventura con Jean Trencavel, el hermano de Marie, Genoveva dice:

Se atrevió a bromear que quizá fuese yo en realidad una bruja, o un hada, sí, el hada o la bruja Alcocer, y me sobresalté al oír aquellas palabras, tuve la sensación de haber vivido ya esa escena, sentí como el tiempo hubiese avanzado en círculo, o como su navegación en línea recta hubiese caprichosamente formado un rizo, entonces vi llegar lenta, seguramente, la niebla gris de la melancolía que me envolvió como una nube de polvo astral (LTC; 272)

La construcción en el relato de un personaje-narrador que poco a poco va teniendo características de la bruja funciona como un tema en continuación con *Los cortejos del diablo*. En esta novela anterior, Espinosa describe una Cartagena de las Indias repleta de brujería y de brujas sabias. Las brujas pertenecen a otra dimensión cuya figura de proa es la bruja mayor Rosaura. Es una mujer que cumple más de cien años, desafiando al tiempo, y que levita sin querer. El autor muestra el espacio de libertad que corresponde al mundo de las brujas.

²⁶ C. R. A. Figueroa Sánchez, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa», *op. cit.*

La bruja, como el espejo, son motivos que son tratados como barrocos en la obra y que destacan fuertemente de los motivos científicos. Estos procedimientos de escritura permiten al autor proponer una nueva visión del Siglo de las Luces, a partir de un nuevo punto de vista, el de Latinoamérica. Al utilizar motivos que, según la racionalidad occidental, no coinciden con lo que se podría llamar saber positivo, Germán Espinosa propone una forma de conocimiento alternativo e híbrido que mezcla creencias diferentes. Da una voz a la posibilidad de una Ilustración criolla, mostrando el difícil acceso al conocimiento para una cartagenera, proponiendo las ciencias ocultas como formas de conocimiento.

1.1.3 Colonialidad del saber²⁷

Después de haber visto que la obra presenta a la vez, un panorama de la ciencia en el siglo XVIII, y lo que podríamos calificar como ciencias ocultas; se puede interrogar este fenómeno de dualidad del conocimiento en la obra y lo que sugiere. El estudio de Figueroa Sánchez²⁸ afirma que la estructura narrativa de la obra muestra como motivo recurrente dos visiones del mundo opuestas: la de la América colonial y la de la Europa iluminista, el “hispanico punto de vista (LTC; 63)” contra la “visión cósmica (LTC; 327)”. El primero llevaría en sí la visión universalista de la Ilustración, el otro remitiría a las tradiciones y las creencias criollas. Para él, esta oposición se explica también porque hay una cisión entre lo emocional y lo intelectual en la obra que se encarnan de un lado por la identidad criolla de Genoveva y del otro por sus influencias europeas.

El sociólogo peruano Aníbal Quijano, figura del pensamiento decolonial, evoca el concepto de “colonialidad del poder”²⁹ para explicar esta supuesta dualidad de la que estamos hablando. Según él, esta “colonialidad del poder”, que aún está presente hoy en día, está fuertemente vinculada con el capitalismo cuyo nacimiento coincide con la colonización y la mercantilización del trabajo de los indígenas y africanos. De hecho, la clase social de Genoveva corresponde a lo que él llama:

²⁷ E. LANDER, «La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales», *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2000

²⁸ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa», *op. cit.*

²⁹ A. QUIJANO, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2000

Los españoles y los portugueses, como raza dominante, [que] podían recibir salario, ser comerciantes independientes, artesanos independientes o agricultores independientes, en suma, productores independientes de mercancías³⁰.

Para el sociólogo, el concepto de modernidad, —que se encuentra ilustrado en la obra bajo el Siglo de las Luces europeas—, implica una colonialidad. En efecto, se trata de un concepto europeo que ha sido universalizado e impuesto a las colonias: “Esa perspectiva y modo concreto de producir conocimiento se reconocen como eurocentrismo³¹.” Esto traduce la inculcación a las colonias de una manera particular de crear conocimiento, que resulta ser un residuo colonial.

En su trabajo, R. Herrera³² muestra esta dicotomía en la aprensión de la verdad como una manera de descentralizar la ciencia positiva de Europa y de mostrar las estructuras epistemológicas propias al Nuevo Mundo. La obra funciona con un mecanismo de puesta en perspectiva de la epistemología occidental, tratando de establecer otro régimen de significación del conocimiento, a través de una visión decolonial. Lo que llama “liberación epistemológica”, podría remitir a la liberación del yugo del pensamiento occidental. Una de las maneras de establecer esta inversión, sería a través de la escritura misma más que a través de la isotopía del conocimiento que atraviesa la obra. A su vez, Walter Mignolo, crítico literario argentino, lo admite:

El «occidentalismo» fue un concepto geopolítico y la base del saber desde la que se determinaron todas las categorías de pensamiento y todas las clasificaciones del resto del mundo³³.

Sigue diciendo:

Occidente ha sido y sigue siendo la única región geohistórica que es a la vez parte de la clasificación del mundo y la única perspectiva que tiene el privilegio de contar con las categorías de pensamiento con las que se describe, clasifica, comprende y “hacer progresar” al resto del mundo³⁴.

Al interrogar las categorías de pensamiento occidentales, y al abarcar los temas del conocimiento y del saber en su obra, Germán Espinosa emprende el difícil camino de

³⁰ *Ibid*, p. 781-782.

³¹ *Ibid*, p. 798-799.

³² S. M. REYES HERRERA, *La tejedora de coronas de Germán Espinosa (1982): un ensayo de desmarginalización cultural*, Université de Montréal, 2015

³³ W. D. MIGNOLO, *La idea de América Latina*, op. cit, p.60

³⁴ *Ibid*, p. 60

deshacerse de la modernidad occidental y de la dominación que esta ideología ejerce sobre América Latina. Para ello, surge la necesidad de proponer una visión diferente de la historia, liberada de toda teleología e idea de progreso. Buscar nuevas categorías de conocimiento, liberadas del yugo occidental, es necesario. En la obra, esto pasa por la elaboración de una nueva forma de contar la historia.

Finalmente, se puede decir que la búsqueda del conocimiento en la obra se basa en la voluntad de crear un cambio epistemológico, o, por lo menos interrogar las estructuras de conocimiento dominantes. Reyes Herrera plantea la idea que, aunque haya un intento de cambio de episteme, esta no resulta concluyente al final de la novela. Es decir que las fuerzas históricas y políticas representadas en la obra triunfan e impiden la modificación del orden epistemológico establecido por el Occidente:

Así como Genoveva fracasa en su misión liberadora por causa del poder religioso retrógrado de la Inquisición, la modernidad latinoamericana todavía no ha logrado una liberación intelectual y una independencia epistemológica³⁵.

El crítico defiende la idea según la cual el libro denuncia las estructuras de poder dominantes, pero falla en proponer un modelo alternativo. Lo que hace el crítico es suponer que la novela dice la realidad de América Latina, sin proponer una alternativa. La Inquisición sería el símbolo de la colonia, y más allá, de la colonialidad. Es el poder dominante que oprime la posible manifestación de un Siglo de las Luces latinoamericano —según la expresión de Figueroa Sanchez³⁶. Sin embargo, admite la subversión que implica el proyecto de la protagonista:

Genoveva, en suma, trata de atacar al sistema colonial a través de una revolución del conocimiento que, de haberse concretado, habría remecido los cimientos del sistema [...] puesto que, aunque se haya logrado una independencia política y económica, todavía subsiste en la modernidad una colonialidad epistemológica³⁷.

Cabe recordar, en efecto, los procesos de dominación del poder colonial aun presente en los saberes latinoamericanos y la fuerte presencia de un poder epistemológico occidental en las mentalidades. Es verdad que hay un poder de la epistemología occidental que se ve en ciencias sociales, política, historia etc., pero queremos recordar que, según nuestro

³⁵ S. M. REYES HERRERA, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa (1982): un ensayo de desmarginalización cultural», *op. cit.*, p. 73

³⁶ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa», *op. cit.*

³⁷ S. M. REYES HERRERA, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa (1982)», *op. cit.*, p. 75

punto de vista, la obra de ficción no obedece a las mismas reglas que el mundo social porque representa un mundo creado por el autor, y en él, Genoveva es una figura profundamente subversiva. En esta medida, se puede hacer la hipótesis que el mundo que representa Germán Espinosa es un mundo en el que un conocimiento propio a América Latina puede existir. De hecho, se puede hacer la hipótesis de una forma narrativa y subjetiva de los recuerdos que muestre las primeras marcas de un nuevo sistema de conocimiento, sin pasar por la objetividad. Haciendo esto, interroga los poderes y saberes institucionalizados en la vida real. *La tejedora de coronas* propone una representación de lo que podría ser el conocimiento sin la dominación de la epistemología positiva occidental.

El teórico Walter Mignolo piensa que una independencia epistemológica va a la par con una independencia del poder. Plantea la idea de una interdependencia entre las estructuras de poder y del conocimiento, como si todo conocimiento siempre estuviese vinculado a un sistema de poder. Para él, el mecanismo de dominación sobre las colonias ha hecho que se opongan de un lado, la modernidad de los antiguos imperios y el de la colonialidad. De allí la posibilidad de una doble conciencia epistemológica: “La matriz colonial del poder es en última instancia una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias³⁸.”

Es interesante notar que, en el caso de Genoveva, todas las formas de conocimiento positivo, como la erudición, las citas y referencias extra textuales presentes en la obra son en mayor parte occidentales. Pero se podría interrogar la forma narrativa de la novela y alguno de sus temas para ver si la subversión del modelo dominante no se encuentra allí. Creemos que lo que hace la novela es mostrar esta red de relaciones de poder para mejor subvertirlas con el personaje de Genoveva. De hecho, tratándose de una obra de ficción, la novela puede, gracias a los recursos narrativos, proponer una alternativa al pasado colonial. En este caso, el lector no tiene más remedio que aceptar el sistema de representaciones que presenta la obra si desea continuar la lectura. Cabe entonces preguntarse cuáles son las estrategias narrativas y temáticas a partir de las cuales Germán Espinosa engendra este cambio epistemológico. Habría, en particular, que interrogar la manera en que es tratado el material histórico. Pensar la historia siempre implica una

³⁸ W. MIGNOLO, «Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale», *Multitudes*, n° 3, Association Multitudes, 2001, p. 71

orientación ideológica, si es historia de los hombres poderosos o de las voces más discretas.

1.2 ESCRIBIR OTRA HISTORIA

1.2.1 *La novela histórica*

Se podría entonces reflexionar sobre la elección del género por el autor, que ya lo sabemos maneja muchos estilos y géneros distintos. Reflexionaremos entonces en como la elección de la novela podría ser un instrumento de conocimiento particularmente indicado para interrogar los saberes instaurados. Al escoger la novela para contar la vida de Genoveva, Germán Espinosa no hace una elección al azar. El intento de mostrar otra forma de contar la historia, interrogando el género para dejar espacio a una voz oprimida solo parece poder pasar por la novela. Elegir la novela es ya significativo: género polifónico por excelencia, según Bajtín, acaba siendo el receptáculo designado para que se oigan las tensiones sociales:

Le dialogue intérieur, social, du discours romanesque exige la révélation de son contexte social concret, qui infléchit toute sa structure stylistique, sa “forme” et son “contenu”, et au surplus, l’infléchit non de l’extérieur mais de l’intérieur. Car le dialogue social résonne dans le discours lui-même, dans tous ses éléments, tant ceux qui concernent le “contenu” que la “forme”³⁹.

En una novela dada, se oyen las voces de una sociedad entera⁴⁰, a través de las diferentes voces que se pueden oír en la novela. En el caso de *La tejedora de coronas*, se ilustra por la multiplicidad de destinatarios y el hecho que Genoveva hable contra una potencia dominante. La novela, siguiendo esta idea es una heredera del género épico porque lleva en ella una voz colectiva. Las voces que se oyen a través de la polifonía en la novela participan a la generación de la historia de una comunidad. En el caso de nuestra novela, se puede hacer la hipótesis de una novela que se hace la voz mestiza de las colonias, en una época en que la cultura española dominante trataba de callarla. El lector, en este momento, accede a una verdad, o por lo menos, a un punto de vista, que en un momento de la historia estaba prohibido. Se puede entonces pensar que la obra es una novela histórica a partir del momento en que permite que una comunidad dominada hable a través de la voz polifónica de Genoveva. El género histórico en *La tejedora de coronas* resalta

³⁹ M. BAKHTINE, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, 1934, p. 83

⁴⁰ *Ibid.*, p.98

inmediatamente en la lectura, el marco espaciotemporal está minuciosamente descrito y la protagonista evoluciona en un universo narrativo fuertemente marcado por los eventos históricos. Sin embargo, Germán Espinosa opinaba lo siguiente de la novela histórica:

por «novela histórica» debe entenderse aquella que se remonta a un pasado —más o menos lejano—, y cuya acción se mueve ante un telón de acontecimientos políticos y sociales ocurridos alguna vez en la realidad. Pero yo pienso que, si así pudiera en verdad definirse la «novela histórica», casi toda novela vendría a serlo, en cuanto son pocas las que no buscan una referencia temporal en un pasado remoto o próximo⁴¹.

Su rechazo de la novela histórica, que viene un poco más tarde en el ensayo se entiende como la necesidad para él de pensar la ficción dentro de un cuadro realista, es decir con referencia a la realidad histórica. Su reticencia en definir sus novelas como novelas históricas puede explicarse con la voluntad de salir de los cuadros de la racionalidad occidental. En particular, Quijano piensa que el cambio no pasa en el pasado de la historia sino en el futuro, razón por la cual el marco histórico no tiene tanta importancia, lo que es necesario comprender es el alcance que la obra, portadora de cambios, pueda tener en un futuro próximo:

Es ese elemento lo que desencadena el proceso de constitución de una nueva perspectiva sobre el tiempo y sobre la historia. La percepción del cambio lleva a la idea del futuro, puesto que es el único territorio del tiempo donde pueden ocurrir los cambios⁴².

Aunque el sociólogo hable aquí de un cambio necesario de la disciplina histórica, podemos trasponerlo a la escritura novelesca. Esta nueva perspectiva sobre el tiempo y la historia es justamente la que está presente en *La tejedora de coronas* y en su forma narrativa que propone una forma inédita de contar el pasado. El autor nunca propuso una visión personal del género histórico, ni tampoco tuvo voluntad de definirlo, quizás justamente para dejarse una libertad en la fusión entre historia y ficción, uno de los rasgos más fuertes de la obra y que son una nueva manera de narrar el pasado.

Según Silva Rodríguez, cuya tesis trata de la novela histórica en la obra de Espinosa, la voluntad del autor sería más bien de hablar de una “historia-ficción”: “La historia no es el simple suceder temporal, sino el discurso construido sobre ese suceder, sobre el pasado⁴³.” Hay, en efecto, un discurso construido sobre el pasado, pero este no se

⁴¹ G. ESPINOSA, *La liebre en la luna: ensayos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990

⁴² A. QUIJANO, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, op. cit.

⁴³ M. E. SILVA RODRÍGUEZ, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, op. cit.

construye de manera autónoma, sino que se incluye en la ficción. Podemos citar a Robert Chartier⁴⁴ y a su trabajo sobre la porosidad entre ficción e historia: el discurso sobre la historia siempre sería ficción porque se construye *a posteriori* y a partir de una subjetividad. Este punto de vista hace que la frontera entre ficción e historia se vuelva tenue y que uno se interroge sobre el trabajo de reconstrucción de un historiador y la de un escritor que investiga sobre una época para crear un marco para su ficción. *La tejedora de coronas* muestra la historia de los grandes pensadores europeos, pero el sujeto central resulta ser Genoveva Alcocer, una mujer cartagenera. Es decir, un personaje cuyo sexo y lugar de nacimiento no le habrían permitido tener la vida que ha llevado si no fuera por su carácter. De hecho, se podría casi decir que aquí la ficción sirve para restablecer la justicia frente a las injusticias del pasado y las opresiones que una mujer como Genoveva tendría que haber experimentado. La forma insólita del monólogo interior es muy relevante porque muestra una nueva forma de decir, una nueva voz para los que no suelen tener una. El estilo indirecto libre y el flujo de consciencia participan a dar un lugar de expresión a la minoría que representa Genoveva, las mujeres, los científicos, los criollos en esa época.

1.2.2 *La Novela Total*

La tejedora de coronas comparte algunos rasgos con otras novelas históricas, en particular con lo que Balzac califica de novela total en el prólogo de la Comedia Humana. La voluntad de abarcar todas las dimensiones de una época sumada a la erudición abundante tiende a utilizar este calificativo. La voluntad de totalización del mundo por la escritura se encuentra primero en el Siglo de las Luces con, por ejemplo, una obra como la de la *Enciclopedia*⁴⁵, cuya voluntad es abarcar todos los conocimientos del ser humano⁴⁶. Es una manera de mostrar la dominación de la razón sobre la naturaleza, de mostrar que el espíritu occidental puede entenderlo todo, abarcar todos los conocimientos del mundo, haciendo del personaje principal un arquetipo del ser humano. A partir del

⁴⁴ R. CHARTIER, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007

⁴⁵ DIDEROT Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... par une Société de gens de lettres... mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert*. chez Pellet imprimeur-libraire, 1778.

⁴⁶ DELON Michel. « Savoir totalisant et forme éclatée ». *Dix-Huitième Siècle* 14, n^o 1 (1982): 13-26.

siglo XIX, la novela totalizante se encuentra en particular en las novelas realistas con obras que tienen como voluntad de decirlo todo sobre el género humano y cuya ubicación histórica es muy fuerte. Sin embargo, la dimensión total de la novela de Espinosa es ambigua porque la forma misma de la escritura muestra un conocimiento fragmentado a través de los pensamientos de Genoveva y tiende a subvertir el propósito de novela total, y, al mismo tiempo, de la racionalidad occidental. Juega con los códigos de dicha novela y trata de escribir una novela totalizante a través de un personaje dominado cuya voz no es unificada, sino dividida entre diferentes épocas y lugares. Al rechazar un discurso histórico lineal, Germán Espinosa crea una nueva manera de hablar de la historia, permitiendo que un personaje que no tendría derecho a tener un papel en la Historia de la Humanidad, —es decir, la historia de los hombres célebres, —, pueda expresarse. Y a la vez, reinventa una forma de narrar el pasado, fuera de los cuadros formales de la historia occidental. La novela total es una manera de subvertir su propia forma.

Como lo sugiere D. C. Gutiérrez Hernández, el concepto de novela total se aplica de forma evidente a partir del *Ulysses* de James Joyce, en particular por su influencia sobre la literatura latinoamericana del siglo XX. Umberto Eco analiza la obra de James Joyce a partir de la idea de totalización. Según Gutiérrez Hernández, Eco cita a Joyce diciendo:

“En concepción y técnica intenté representar la tierra, que es prehumana y posiblemente posthumana.” [...] Esta afirmación nos indica la concepción de una novela como un todo, abarca el antes y el después; como bien lo señala Eco en el análisis de la cita, para el escritor irlandés la novela es un *summa* literaria, una enciclopedia donde se condensa un gran cosmos, lo que podría considerarse como un primer acercamiento a la definición de Novela Total desde Joyce⁴⁷.

De la misma manera, Ernesto Sábato, al analizar a Joyce, caracteriza la novela total como:

La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que, por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones⁴⁸.

⁴⁷ D. C. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *De la fragmentación a la construcción de un universo: La tejedora de coronas, novela total*, Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá,

⁴⁸ *Ibid.*

Para terminar, se podría también citar el análisis que Mario Vargas Llosa hace de *Cien años de soledad*:

Cien años de soledad es una novela “total”, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalente⁴⁹.

En *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa califica también la novela del Nobel colombiano de “realidad total, novela total⁵⁰”, como materia y forma total. Este excesivamente rápido panorama de las características de la novela total y de sus formas en la literatura latinoamericana, permite en realidad proponer este calificativo a *La tejedora de coronas*. Su estructura textual, su voluntad de abarcar toda una época que construye su protagonista desde el interior y su erudición nos dejan proponer este adjetivo. La creación por el autor de una Novela Total en este caso invita al lector a reflexionar sobre el propósito de una obra tan ambiciosa. Parece absolutamente coherente asociar un relato de la historia subversivo a una forma de Novela Total, que pasa por la experimentación literaria.

1.2.3 Recuerdos simultáneos

Al contrario de la voluntad de objetividad del discurso histórico, Genoveva Alcocer produce un discurso absolutamente subjetivo. Sin embargo, hay una pluralidad de referencias históricas en su relato. Esta subjetividad se manifiesta por la temporalidad de los recuerdos, que se construye de manera opuesta a la supuesta cronología de los eventos históricos y que participa de una experimentación textual. Como si, a través de esto, el autor nos estuviera recordando que toda historia es primero una historia vivida por el ser humano, que toda reconstrucción ulterior por un historiador está en realidad muy alejada de la persona que estaba viviendo en una época dada. Es decir que todo evento histórico es primero una subjetividad y una temporalidad que se siente y que estructura sus recuerdos según un flujo muy personal. Esta temporalidad particular, aunque no parezca realista tiene una voluntad de verosimilitud, en la medida en que se calca sobre el

⁴⁹ M. VARGAS LLOSA, «Cien Años de Soledad. Realidad total, novela total», *Cien Años de Soledad*. Edición Conmemorativa. España, 2007

⁵⁰ M. VARGAS LLOSA, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, vol. 20

funcionamiento del pensamiento humano, a partir de los principios de simultaneidad y superposición de los recuerdos.

La lectura tradicional aparece fragmentada en estos vaivenes de recuerdos que se vuelven componentes de una ópera: algunos aparecen de manera regular, otros como variaciones, algunos tienen el lugar de un estribillo. La crítica P. A. Arrieta Díaz⁵¹ propone de pensar la organización de *La tejedora de coronas* como una partitura de música y en particular del contrapunto de Bach, que es una forma de la música barroca. Ella parte de la idea que Cartagena es una ciudad portuaria donde se cruzan varias culturas e ideologías diferentes. Estos discursos de personajes distintos se mostrarían en la obra como una confluencia de voces que se tejería como un contrapunto. De hecho, la obra funciona con un principio de repetición del motivo de la toma de Cartagena por el barón de Pointis. Hay una recurrencia a este evento en todos los capítulos, que funciona como un hilo director. Si Arrieta Díaz piensa las voces narradoras a partir de la música barroca, podríamos pensar el ritmo de los recuerdos bajo el mismo esquema musical. Por ejemplo, en el capítulo VII, Genoveva superpone, a través de una sensación similar, varios recuerdos diferentes. Este procedimiento remite a la memoria de las sensaciones:

Entonces me incorporé en la cama, no recuerdo ya si en la de 1716 donde dormía con Jean Trencavel o en la de 1697 donde lo hacía sin Federico Goltar, y oí el suave trajín mañanero de la casa, no sé si el de Marguerite ordenando la suya llena de hijos o el de los esclavos de Lupercio acarreando agua y leche desde los borricos (LTC; 201)

El año 1697 siempre remite al mismo evento: la toma de Cartagena por las flotas de Luis XIV. Es un recuerdo que siempre vuelve porque marca el traumatismo de la violación y de la pérdida de la inocencia, forja su carácter de mujer adulta. Todo esto permite al lector no solo ser testigo de una fragmentación de la narración, pero también le da una experiencia de lectura única que le obliga a acceder a sus propios recuerdos de los diferentes episodios de la obra para crear un retrato fiel de la confesión de Genoveva.

El género de la confesión, que tiene sus raíces en el ámbito religioso, tiene como vocación explicar los pecados cometidos en una vida para acceder mejor al paraíso. El relato parece

⁵¹ P. A. ARRIETA DÍAZ, *La tejedora de coronas: Voces contrapuntísticas sobre la hispanoamericanidad*, Universidad de Cartagena, 2016

heredar de los escritos de San Agustín⁵² y de Rousseau⁵³, sin dimensión autobiográfica. Se trata aquí de la confesión de un personaje de ficción, lo que muestra una primera manera de reinventar el género. Aunque la confesión sea antes de todo un motivo que remite a la religión católica, está aquí subvertida porque la voluntad de Genoveva no es la redención sino al contrario, hacer revivir sus recuerdos a través del lenguaje. El personaje habla desde sus noventa años, justo antes de morir, condenada a muerte por la Inquisición por herejía en Cartagena de las Indias. Hay un proyecto de sinceridad en las confesiones que es imposible verificar en el caso de Genoveva porque no se trata de las confesiones de un autor, sino de un personaje, tan real que elabora su vida a través de la palabra antes de morir. Este proyecto de la confesión explica entonces el proceso de simultaneidad de los recuerdos. De manera extraña, Genoveva se está creando a sí misma a través del mismo lenguaje y libra al lector toda su vida sin pudor. Genoveva se manifiesta entonces como su misma autora y aparece como un reflejo del autor en la obra porque ella misma se elabora a través de la palabra, como lo hace el autor tradicional con sus personajes. La totalidad de su vida que se ve expresada en los recuerdos de la narradora, hace que ella esté en un papel de cuentista, con la dimensión oral que esto significa.

Que Genoveva sea un avatar moderno del cuentista sugiere varias cosas. Primero, que como en los cuentos orales, la versión de los hechos pueda cambiar. También, sugiere que su relato calca el ritmo del habla, como si ella estuviera confesándose en la iglesia, pero con una temporalidad diseminada. Genoveva ella misma evoca su percepción del transcurso del tiempo, que hace eco de manera metaliteraria al proceso que se manifiesta en la obra:

sobre que el tiempo no era absoluto, sino relativo, y los instantes separados de las cosas no eran nada, y creí hallarle razón, porque ahora el tiempo se me estiraba o se me encogía, o se hacía inasible entre mis dedos como una gota de luz, del mismo modo como ocurre en los sueños, en los cuales la traslación en el espacio no guarda proporción con la distancia ni con nuestra factible velocidad, de suerte que podemos recorrer muchas leguas en un segundo y, a veces, muchos años en ese mismo fragmento de tiempo (LTC; 263)

En este fragmento, la doble dimensión que intentamos destacar es perceptible: un relato en la primera persona, que muestra signos de una reflexión interior pero también una

⁵² SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993

⁵³ J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Folio, 2006

reflexión sobre el transcurso del tiempo. De hecho, cuando dice: “y los instantes separados de las cosas no eran nada, porque ahora el tiempo se me estiraba o se me encogía, o se hacía inasible (LTC; 263)” es una referencia a la construcción de la obra misma y a los vaivenes temporales que se encuentran en ella. Hablar de dilatación o encogimiento del tiempo es una manera de justificar el procedimiento narrativo que utiliza el autor al manejar diferentes recuerdos de la protagonista, a veces separados por varios años, pero que, por un sistema de analogía, le hacen pensar en ellos, al tocar una tela, oler un perfume, etc. Incluso, se puede encontrar en la narración un sistema de puesta en abismo en el cual los recuerdos se van encajando hasta que el lector se pierda y ya no sepa desde qué lugar en el tiempo está hablando Genoveva. Entonces, destaca de manera clara la oposición entre la voluntad de escribir un telón de fondo histórico, que interroga el punto de vista occidental sobre la narración de la historia y sobre el conocimiento que resulta de la historia y la manera escogida por Germán Espinosa para narrarla. Sin embargo, se puede pensar que esta elección es muy pertinente porque sugiere que, frente a un nuevo tipo de historia, se necesita un nuevo tipo de discurso. Como lo hemos dicho más abajo, el propósito de Germán Espinosa no es de hacer un trabajo de historiador, sino de interrogar lo que es la historia para proponer otro tipo de relato, utilizándola y subvirtiéndola.

1.3 INTERROGAR LAS REPRESENTACIONES

1.3.1 Geografía de lo vivido

El relato histórico en *La tejedora de coronas* habla de la manera en que se tiene que pensar y contar la historia, haciéndose novela sobre la historia sin ser histórica, pero siempre interrogando las representaciones que muestra, invitando el lector a una reflexión profunda sobre ellas. Este procedimiento de puesta en peligro de lo instituido pasa en particular por la variedad de espacios geográficos que presentes en la obra. Los viajes de Genoveva ritman los capítulos, como lo hacen sus recuerdos. Salvo el primer capítulo que transcurre únicamente en Cartagena de las Indias, todos los capítulos muestran varios lugares geográficos en los que Genoveva ha vivido. Todos estos viajes parecen participar a un tipo de conocimiento de Genoveva que toma su raíz en su experiencia del mundo, como si los viajes participaran a formar su sabiduría y sus saberes. Estos últimos se elaboran entonces a partir de la experiencia de la narradora y participan a hablar de novela total⁵⁴. Podemos citar entre tantos viajes, el primero de ellos, cuando conoce a los personajes ficticios de Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon, en el segundo capítulo. Los dos son geógrafos, oficio que de alguna manera funciona de manera proléptica, anunciando los numerosos viajes que va a hacer ella. Su partida de Cartagena tiene lugar en 1711 cuando se va para Quito con los dos hombres:

como habíamos de comprobarlo catorce años más tarde el boloñés Aldrovandi, el parisiense de Bignon y yo, al tocar nuestro barco, surcados como en un ensueño de entreluces tropicales, en el amanecer, el Estero Salado y la desembocadura del río Guayas, en el puerto de Guayaquil, donde los aduaneros españoles exigieron un altísimo precio por hacerse los de la vista gorda ante el instrumental de los geógrafos (LTC; 55)

Aquí el relato tiene lugar catorce años después de la toma de Cartagena, que siempre es utilizada como punto de referencia. Se puede notar que las referencias precisas a la geografía de Ecuador participan a tejer para el lector una geografía de los lugares que atraviesa la protagonista. Viajar es, para la criolla, algo que parece completamente

⁵⁴ D. C. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *De la fragmentación a la construcción de un universo*, op. cit.

imposible dada su condición. Unas cuantas páginas antes, Genoveva recuerda cuando Federico quería irse a Europa para estar en contacto con la Iluminación europea. En el imaginario de los criollos de la época que está pintando Espinosa, Europa es la ciencia, el saber, condensada en una élite intelectual y humanista. Cuando dice ella que desearían más que todo irse allá agrega que:

seguíamos cifrando toda nuestra grandeza en la defensa de unos ideales cristianos en los cuales no podía ser sincero este pueblo de buscadores de oro, (...) y, sin embargo, no, Genoveva, los criollos nacemos prisioneros de nuestro territorio geográfico (LTC; 46)

Esta frase parece ser fundamental para entender como el mundo aparece dividido en dos universos opuestos. De un lado, el Occidente de la Ilustración; del otro, las colonias dominadas por el oscurantismo de la Inquisición y la codicia de los descendientes de los conquistadores. Esta dualidad del mundo se manifiesta por la separación geográfica, como construcción mental occidental, entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. A menudo, la idea que los criollos son inferiores intelectualmente parece fuertemente vinculada con la posición geográfica. Esta idea también se revela en *Los cortejos del diablo*, cuando el inquisidor Mañozga habla con un fraile criollo que, a la diferencia de él, no ha nacido en España sino en Nueva Granada:

Sabrá Dios lo que vale y si puedo fiarme de él. Ya me advirtieron que es criollo este diácono. Y dicen que, aunque sean hijos de españoles, heredan la malicia del indio⁵⁵.

Los criollos se caracterizan por la hibridez de su identidad, ni españoles, ni completamente indios. A diferencia de los españoles que nacieron en la península y que se fueron a comerciar en las Indias, los criollos de la generación de Genoveva tienen una identidad fragmentada entre las Indias y Europa, como si el lugar de nacimiento les diera una identidad mestiza de indianos. En el artículo “Germán Espinosa, un rostro mestizo”, L.A Pinzón presenta una entrevista que tuvo con el autor en 1987. Varias preguntas del crítico remiten a la identidad de América Latina y sobre el papel importante que siempre ha tenido el territorio y el espacio en esta identidad. A esto, Espinosa contesta lo siguiente:

A mi modesto modo de pensar, la América Latina solo puede identificarse con lo que es realmente, es decir el continente mestizo por excelencia, el único continente mestizo del mundo, lo cual significa ser, por esa misma razón, una raza de razas y una cultura de culturas; es decir, una raza cósmica, como decía Vasconcelos, formada por todas las demás razas del

⁵⁵ G. ESPINOSA, *Los cortejos del diablo*, op. cit, p. 57

mundo que han venido a actuar entre nosotros, y una cultura cósmica también, formada por la confluencia de todas las culturas del mundo. En este sentido yo estoy de acuerdo con Borges cuando decía que podemos aspirar a todas las tradiciones, porque todas las tradiciones conviven con nosotros; y pienso que la única identidad posible para América Latina es mirarse al espejo y ver un rostro mestizo⁵⁶.

Con esta respuesta del autor, se puede entonces entender el propósito político detrás de los numerosos viajes de Genoveva. Según él, el indiano —como a menudo se refiere Genoveva a ella misma— es por excelencia el rostro de la raza cósmica o mestiza, es la identidad que abarca más razas y culturas. Por esto es completamente lógico proponer una protagonista que intente abarcar todos los conocimientos de su época, y recorrer todos los lugares. Lo que es fundamental en esta obra es que, a través de la escritura, Espinosa consiga hacer que estos lugares transcurran por el lector de manera simultánea, dado que participan a un mismo y largo recuerdo que es toda la confesión de Genoveva. Desde un punto de vista más de microestructura, los recuerdos de la protagonista a menudo superponen dos lugares de forma analógica:

Sentí a Federico deambular aún arriba, y eso me tranquilizó, quizás hasta caer de nuevo en sueño profundo, para soñar hasta con jardines de frutos sangrantes, pero no, no fue en Cartagena el sueño de los jardines, fue en París, aquella madrugada de abril 1717, con la cabeza reclinada sobre el pecho de Jean Trencavel, pero la mente puesta en la pequeña Marie (LTC; 221)

En este fragmento, como en muchos otros, el sueño es una escena privilegiada para mostrar la superposición de los recuerdos y la simultaneidad de los lugares. La epanortosis, con el que Genoveva se corrige ella misma sugiere la modalidad del recuerdo, pero sobre todo la voluntad de exactitud en un procedimiento que parece ser el de conocimiento de su identidad, como si tratara de decir a su interlocutor cada detalle verdadero de su vida. Estos dos lugares que aparecen simultáneamente al lector suponen la creación en la obra de una geografía, tejida a partir del hilo del recuerdo, como un conocimiento propio, que renuncia a las leyes dictadas por las disciplinas occidentales.

1.3.2 *Lenguaje y poder*

Uno de los rasgos propios a *La tejedora de coronas* parece ser la fuerza y la expresividad del lenguaje. Estudiaremos la manera en que la utilización del lenguaje propia a la novela

⁵⁶ L. A. PINZÓN, « Germán Espinosa, un rostro mestizo », *Universitas humanística*, vol. 28, n° 28, 1987

permite interrogar la episteme representada en la novela. El ritmo frenético del habla, estructura de la frase que plasma el pensamiento reinventa las modalidades de lectura: el punto no estructura el pensamiento. Es el pensamiento mismo que se estructura con las variaciones temáticas que propone. El hecho de plasmar el ritmo del pensamiento permite una identificación estructural entre el acto de leer en silencio y los pensamientos de la protagonista⁵⁷. Esta identificación entre el lector y Genoveva se hace mediante la imitación del pensar a través de una escritura del flujo que plasma la fragmentación y el ritmo de los pensamientos del ser humano como si fuera un trabajo de subjetivación absoluto de la vida por Genoveva. Lo que parece excepcional en su caso es que toda su experiencia de vida es lenguaje y el lector solo aceptar el relato como verdadero si admite que la palabra de Genoveva es real. Este personaje se auto construye a través del lenguaje. Como lo sugiere Luz Mery Giraldo:

Es claro que al tratarse de una novela construida desde el sentido de la memoria, su linealidad se altera y el relato zigzaguea, como acontece con la memoria misma, obligando a una lectura muy atenta, para ver la asociación de hechos y emociones vividos por el personaje desde esa multiplicidad asociada al siglo XVIII⁵⁸.

Al calcar la escritura de la novela con el ritmo de los pensamientos, el lector accede a una temporalidad y una espacialidad diferente de la realidad, a la que se tiene que adaptar. La lectura, que en un primer momento puede parecer difícil, llega a ser una imitación del funcionamiento del pensamiento humano. El lector acaba encontrando su ritmo, la respiración interior que le permite hacer las pausas necesarias en los recuerdos entrecruzados de Genoveva, relatados en un ritmo jadeante. Sin embargo, esta desintegración de la temporalidad lineal cuestiona la integridad misma del lector como entidad constante a través de la lectura. Un pacto de lectura se hace entre el lector y la protagonista, o su representación: en la ficción misma, la palabra de Genoveva dice la verdad y transmite un conocimiento sobre su vida. De lo contrario, la palabra habrá sido en vano. Todo el libro reposa sobre una voz única a la que el lector se abandona. Vemos como la forma que propone el lenguaje utilizado en la obra impone un mundo de representaciones y obliga el lector a plegarse a sus reglas formales. Recordamos el texto de Roland Barthes en su *Leçon inaugurale au Collège de France* y su explicación sobre

⁵⁷ D. L. BARRIENTOS, *Estrategia textual en La tejedora de coronas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo Seminario Andrés Bello, 1992

⁵⁸ L. M. GIRALDO, «*La tejedora de coronas* o una aventura del conocimiento», *op. cit.*, p.124

los vínculos entre lengua y poder. Es decir, como la lengua tiene el poder de implicar representaciones e ideologías por su forma misma:

Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham, comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'amen nietzschéen, ce qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature⁵⁹.

En esta cita famosísima que concluye la exposición del semiólogo destacan varias cosas. De un lado, la oposición paradójica entre la lengua y la libertad. La lengua aparece como un sistema cerrado, *fascista*, para retomar la palabra de Barthes, un sistema que repite las leyes de la ideología dominante y que forma la realidad según estas leyes. De otro lado, opone la literatura a la lengua. La literatura, al “engañar la lengua” penetra en los intersticios de la lengua e interroga los valores que establece. Es la idea del *logos* griego, que toda lengua es también pensamiento, es decir que transmite categorías del entendimiento, pero que también aparece ser *poieisis*, es decir, creación de sentido y que se constituye en la literatura como una renovación incesante de sus propias categorías. Recordar estas palabras de Barthes parece fundamental a la hora de estudiar *La tejedora de coronas*. El proceso de subversión de las categorías dominantes pasa por la creación de una forma nueva, que teje los conocimientos, los interroga, al mismo tiempo que crea un personaje subversivo. De la misma manera que la literatura utiliza la lengua para subvertirla, se podría decir que Espinosa utiliza los conocimientos dominantes, *fascistas*, para engañarlos, y hacer oír una voz “hors-pouvoir”, que se extirpa de las leyes occidentales para afirmar su esplendor en la ficción.

1.3.3 *La Inquisición: figura del poder y del oscurantismo*

⁵⁹ R. BARTHES, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978

La Inquisición parece ser el antagonista más destacable de *La tejedora de coronas*. Geneveva pasa su vida escapando de ella y oponiéndose al oscurantismo y a la ignorancia que simboliza la institución eclesiástica. Acaba por morir en manos del inquisidor Ayala, al que destina parte de su confesión, años después de haber huido de la inquisición cartagenera. La condenación por brujería esconde una condenación contra su vida de intelectual, francmasona y mujer libre que nunca contrajo matrimonio. De hecho, se puede leer una tensión que estructura la obra entre el oscurantismo de la Inquisición y la Ilustración, como un antagonismo entre conocimiento e ignorancia. El primero es ilustrado por las referencias a menudo eruditas y la inclinación del personaje para la ciencia. El segundo se encarna en la religión, los chismorreos y la hoguera. Estos temas de la brujería, la inquisición, la ignorancia y el conocimiento, se encuentran en germen en la novela anterior *Los cortejos del diablo: balada en tiempos de brujas*. Como lo sugiere Figueroa Sánchez en *La cartografía literaria de Germán Espinosa*, las dos novelas mantienen un diálogo entre sí al confrontar los discursos de las colonias. *Los cortejos del diablo*, en un estilo barroco con una destacada intención de renovación formal, presentan el punto de vista de un inquisidor moribundo, Juan de Mañozga, que está aterrorizado por las brujas que viven en Cartagena.

El estudio de Figueroa Sánchez releva en particular el proceso de carnavalización que invierte los signos en *Los cortejos*: los personajes acaban desacralizados; aparece el motivo barroco del mundo al revés a través de los dos poderes opuestos de la cultura oficial de la Inquisición frente a la del pueblo. El crítico habla de una “potencia desestabilizadora del lenguaje carnavalesco⁶⁰” que bufoniza lo alto para hacerlo bajo. Destaca sobre todo la imposibilidad del poder dominador de hacer callar completamente lo bajo, que sigue teniendo una voz propia, aunque oprimida y, en particular, el rebajamiento del poder español frente a las colonias, y la emergencia de una cultura popular propia en el siglo XVII, con la importancia de la figura de la bruja. Esta última está encarnada en la obra por Rosaura García, hija ficticia de la bruja Juana García. Rosaura García simboliza la sabiduría y los saberes propios a la tradición que escapan a la cultura dominante. Otro rasgo que anuncia *La tejedora de Coronas* es, claro está, la innovación formal que está muy presente en la obra y que se hace el contrapunto formal

⁶⁰ C. R. F. SÁNCHEZ, "La cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma", INTI, No. 63/64, *Colombia: literatura, política y violencia*, 2006

de la administración eclesiástica. Como lo dice Silva Rodríguez⁶¹, se encuentra en esta obra de infancia, una concesión al protagonismo del lenguaje al experimentar con él. Por ejemplo, se puede reflexionar sobre la utilización tipográfica de lo que parece ser una lista en el texto pero que entonces tiene un ritmo de litanía:

ni gnóstico
ni adopcionista
ni montanista
ni donatista
ni maniqueo [...] ⁶²

Esta elección de tipografía para hacer una lista casi roza con el caligrama y el acto de rezar cristiano que invierte los motivos religiosos de la Inquisición. Presupone una importancia del juego del lenguaje que se manifestará otra vez, en eco, en la construcción formal de *La tejedora de coronas*. La supresión de los puntos, el discurso indirecto libre y las variaciones de destinatarios son procedimientos que ya estaban en germen en *Los cortejos del diablo*. La Inquisición aparece como una figura de la ignorancia muy temprano en la obra de Espinosa y la estructura formal de sus novelas implica que el lenguaje sea una alternativa a esta ignorancia. De hecho, Mañozga en *Los cortejos* es un hombre decrepito, muy grosero, y a menudo ridículo, que nutre este oscurantismo. En un artículo, Marco Antonio Fonseca Gómez muestra que la figura del diablo, supuestamente malévol y vicioso, es en realidad una figura que rehabilita la sociedad colonial contra la Inquisición:

Es interesante ver cómo este proceso de demonización, que muestra de qué manera lo otro, representado por Buziraco y sus adoradores, puede ser visto como lo malvado que se debe exterminar, le sirve a Espinosa para criticar el daño hecho por la Iglesia y la Inquisición a la sociedad colonial por medio del contraste que se establece en la novela entre el inquisidor Mañozga y los brujos adoradores de Buziraco. [...] Con sus habilidades adivinatorias, ayuda a varios protagonistas de la novela, como es el caso de la misteriosa aristócrata Catalina de Alcántara, demostrando con ello que la brujería y el satanismo son prácticas reconocidas y aceptadas, a pesar de la censura y de la inquisición, por el conjunto de la sociedad colonial cartagenera⁶³.

Podemos hacer la hipótesis de que la rehabilitación de tal figura sugiere la rehabilitación de la cultura colonial, de sus saberes y tradiciones. Si la figura de Buziraco o del diablo

⁶¹ M. SILVA RODRÍGUEZ, «Germán Espinosa. Una mirada panorámica al autor y a su obra», *op. cit.*

⁶² G. ESPINOSA, *Los cortejos del diablo*, *op. cit.*, p. 72

⁶³ M. A. F. GÓMEZ, «La figura del diablo como motivo recurrente en dos novelas de Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* y *Aitana*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 2012, p. 17

están presentes de una manera mucho más tenue en *La tejedora de coronas* —bajo las alusiones a las misas negras y a la brujería en particular— la condena de Genoveva como bruja por varios personajes de la obra es heredera de esta reflexión previa. Esta condición de Genoveva es una manera de hacer resaltar su identidad mestiza y su particularidad cultural en un mundo europeo. Pero también una manera de valorar las cualidades de la bruja y hacer de ella un símbolo más que una injuria; una encarnación de las tradiciones y de los saberes alternativos de las voces oprimidas por la Inquisición. Uno de los logros de Espinosa es la manera en que consigue hacer convivir la figura subversiva de la bruja y la figura de la intelectual en el mismo personaje. Pensar *La tejedora de coronas* como una manera de interrogar los saberes instituidos nos lleva a cuestionar entonces las modalidades de transmisión de estos saberes. Por eso nos parece fundamental, después de haber reflexionado sobre el papel del saber y sus manifestaciones en la obra, de pensar la posición del lector, receptor de estos saberes. Podremos entonces plantear la figura del lector como receptor de este conocimiento tan particular y considerar sus características frente a lo que el libro dice.

2 ¿QUE LECTURA PARA *LA TEJEDORA DE CORONAS* ?

Cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer⁶⁴.

Para entender la manera a través de la cual el conocimiento se constituye durante la lectura, parece necesario interrogar las posibles situaciones del lector frente a una obra como *La tejedora de coronas*. Recordemos que el verbo latino *legere*, significa recoger o escoger. La lectura funciona como un trabajo de selección de información, es decir de interpretación según las intuiciones de cada lector. Uno de los mayores problemas frente a una obra como esta reside en la enunciación narrativa y en su estructura: es el trabajo del lector de deshacer el tejido narrativo y escoger la información necesaria a la comprensión de la obra. La narración parece dirigirse a muchos destinatarios diferentes y a ninguno al mismo tiempo. Frente a esto, el lector tiene una posición peculiar, como si tuviera que estar presente y ausente a la vez. Es como si el discurso se estuviera desarrollando en torno a la voz única de Genoveva y que su destinatario fundamental fuera ella misma. Nos interrogaremos sobre la posición del lector cuando se encuentra frente a este tipo de discurso, que lo pone en una situación ambigua. Habrá que evocar igualmente el lector que imagina entonces el texto y la elaboración de un *lector modelo*⁶⁵ absolutamente erudito. Se interrogará entonces la cuestión formal de la novela frente a la elección del monólogo interior sin puntos y de su consecuencia en el ritmo de lectura, como si calcara de todos modos un ritmo de lectura silenciosa. A partir de este esbozo de una recepción posible para la novela, nos preguntaremos qué tipo conocimiento uno alcanza, y se estudiará en particular la cuestión del conocimiento estético que resalta de la novela. Los saberes que el lector va constituyendo dependen de una fenomenología de

⁶⁴ C. FUENTES, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011

⁶⁵ U. ECO, *Lector in fabula*, op. cit.

la lectura muy particular, que interroga su dimensión epistemológica. Se tratará de entender en este estudio la manera en que el lector va escogiendo los conocimientos que le transmite la obra. El conocimiento como transmisión parece fundamental en la obra, aunque esté expresado de manera ambigua, razón por la cual, este trabajo estudiará la elaboración particular de un lector en el caso de un monólogo, en particular porque las múltiples referencias invitan a pensar a una voluntad de transmisión y no solo de retrato de la interioridad. Transmisión e interioridad parecen términos opuestos que sin embargo conviven en esta obra, bajo modalidades muy particulares, permitiendo quizás que el mero saber adquiriera una dimensión estética fundamenta, a través de la mirada del lector.

2.1 ¿QUÉ MODALIDADES DE LECTURA?

2.1.1 *Relaciones entre texto y lector*

El trabajo del lector parece ser un trabajo de estructuración de los diversos eventos del relato. Durante la lectura, el público puede encontrarse con una sensación extraña, que quizás tenga que ver con la dicotomía entre la linealidad de la lectura y la estructura diseminada de los recuerdos. Una primera lectura suele ser lineal y seguir el ritmo de las páginas. El lingüístico Saussure⁶⁶ asegura que todo el mecanismo de la lengua depende de la linealidad. El lenguaje, en su forma verbal y escrita, que sea de la parte del destinatario o del emisor necesita una forma de linealidad para que la cadena de comunicación sea posible en un tiempo dado. Germán Espinosa, con su novela, no va en contra de esta idea, pero juega con las fronteras del lenguaje al interrogar esta misma linealidad del lenguaje y del tiempo. La puesta en peligro de la linealidad de la lectura es uno de los ejes fundamentales para entender la obra. Michel Arrivé⁶⁷ hace una distinción interesante entre linealidad del significante y diacronía de la palabra en la obra de Saussure. El significante remite al contenido sonoro de la comunicación y la palabra remite a la totalidad del significante y del significado. Se puede decir entonces que hay linealidad en la lectura porque el significante sigue lineal hasta que se acabe el libro. Esta sensación de linealidad está intensificada en la obra por la estructura particular del lenguaje, que no utiliza puntos dentro de los capítulos.

Sin embargo, este flujo de lenguaje está puesto en tensión por la circularidad de los recuerdos que vienen y vuelven durante la lectura, sin seguir el orden cronológico que instintivamente el lector está buscando. Hay una temporalidad de la lectura que se opone a la temporalidad intradiegetica, lo que constituye uno de los mayores logros para el autor y una prueba para el lector. En efecto, la lectura circular se construye a partir del presente de la condenación de Genoveva, que empieza a hablar, pensar y recordar, cuando ya tiene más de noventa años y está condenada por el tribunal de la Inquisición en Cartagena de

⁶⁶ F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945

⁶⁷ M. ARRIVÉ, « Diachronie et linéarité », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, nº 7, 1^{er} septembre 1995,

las Indias, por brujería. En este párrafo, podemos ver que la alusión a la luna de abril remite en realidad a un *leitmotiv* que se repite en la obra, ilustrando esta idea de circularidad necesaria de la lectura como de los recuerdos, lo que rompe con la forma misma de la lectura lineal:

y aquella noche brilló por fin sobre la ciudad la luna del cazador, la luna llena de abril, la fase gibosa del satélite fantasmal, el plenilunio que permitió a Galileo explorar los mares selénicos, brilló como un mal augurio esa luna roja también de mal agüero para la jardinería, esa luna venerada por etruscos y sabinos, esa luna noctiluca a cuya adoración se erigió un templo en algunas de las siete colinas donde se edificó la antigua Roma, esa luna triunfante e igualmente visible desde el fuerte de San Luis de Bocachica [...] luna del ocho, el ocho dos lunas, luna que alumbró a Federico en el mirador, donde se paseaba desesperado, podía oírlo desde mi encierro ahora que maldecía el no haberme entregado en las soledades de Zamba, mi sabio ingenuo, mi amante virginal, dos veces áptero, tantas veces castrado, ahora ridículo fanteoche a la luz blanca de la luna, que quizá reiría, quizá lo compadecería, pero no, porque nunca guerra alguna, guerra a muerte o lid de amor en gongorino campo de plumas, la distrajo de su matemático desplazamiento, luna del ocho, el ocho dos lunas, luna de abril de mis congojas, luna, luna simple, simplemente (LTC; 181).

El motivo de la luna, que funciona como un mal agüero para la protagonista, siempre está vinculado con un evento funesto en toda la obra. El astrólogo Boulainvilliers le dirá que justamente este símbolo será un presagio mortal toda su vida. Este motivo funciona entonces como un signo, un signo que anuncia la desgracia del personaje y que el lector tiene que detectar para intuir lo que le va a pasar a la protagonista. El trabajo del lector es entonces hacer el vínculo con todas las ocurrencias de la luna para entender su carga simbólica. Podríamos también resaltar que la luna es ella misma un motivo circular. Se podría evocar la presencia de una red, un tejido de motivos en la obra que no siguen un orden cronológico, sino que funcionan como una red de significaciones. Existe entonces una oposición temporal entre el tiempo de la lectura y los recuerdos narrados que tienen un orden cíclico y no obedecen a ninguna lógica, sino la del espíritu de la narradora. En este caso, el lector resulta confundido. No sabe qué remite a lo que ha pasado o va a pasar. A través del juego del lenguaje parece muy difícil saber si lo narrado no son simplemente las elucubraciones de una mujer ya mayor que construye completamente sus propios recuerdos. El lector tiene entonces un panel de interpretaciones posibles que puede escoger.

Para entender este fenómeno, se podría reflexionar a partir del trabajo de Wolfgang Iser, un trabajo de fenomenología de la lectura, que permite pensar esta interacción entre lector y obra. Lo que piensa hacer W. Iser en su trabajo *El efecto estético*, es pensar el efecto de

las obras sobre el lector más que la significación de las obras en ellas mismas, lo que se podría entender como una potencialidad en el momento de la lectura. El texto literario crea su propio objeto, razón por la cual la experiencia del lector es fundamental porque no se puede encontrar la verificación de la literatura fuera de ella misma como ocurre con un texto científico: todo saber contenido en la obra depende de la posición del lector frente a él⁶⁸. El lector tiene entonces un papel importante en la constitución de la obra. El acto de lectura aparece como un movimiento continuo y cíclico entre el lector y el texto, como una real experiencia que el texto hace vivir a su lector, una concretización del texto a través del lector: este último le da significado cuando lo interpreta.

Por eso el símbolo de la luna de abril es importante: el lector al interpretarla puede entender lo que va a ocurrir. La intención del texto se encontraría en el imaginario del lector y no en el texto mismo, el lector sería un coautor. Se puede entonces comprender la lectura como movimiento de creación perpetua⁶⁹, la obra es más que el texto porque se concretiza a través de la lectura. Cada texto literario tiene varios lectores posibles, su estructura muestra el horizonte de sentido en el cual se inscriben las diferentes perspectivas de la obra. La lectura tiene una dimensión temporal: una relectura nunca es igual que una primera lectura y es en esta temporalidad que se constituye el sujeto que lee. Al construir sentido, algo adviene al lector. La posibilidad de interacción del lector con el texto —y no solo en el sentido opuesto— permite justamente expresar esta idea de creación:

Étant donné que le rapport entre le texte et le lecteur se réalise par une information en retour sur les effets produits sur le lecteur au cours du processus d'action, ce processus se développe en tant que processus constant de réalisation. Le processus se déroule grâce aux signifiés que le lecteur produit et transforme. Dès lors le contexte événementiel acquiert le caractère d'une situation ouverte qui est toujours à la fois concrète et susceptible de se transformer. Dès lors que l'acte de lecture déploie le texte en tant que processus de réalisation, il constitue le texte en tant que réalité, car quelle que soit la réalité, elle est tout d'abord en tant que processus événementiel⁷⁰.

⁶⁸ M. BELAND, «Faire l'expérience de soi. Note de lecture sur Wolfgang Iser, L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire», *PhaenEx*, vol. 8, n° 2, 2013

⁶⁹ Y. GILLI, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 1, 1983

⁷⁰ W. ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1976, p. 126

Como lo sugiere Wolfgang Iser, esta relación permite pensar la experiencia de lectura como fenomenología propia al lector, es decir que el texto está pensado como el reflejo de la realidad del lector, cuyo papel es llenar las indeterminaciones del texto, pero al mismo tiempo, el lector tiene que dejarse guiar por él. Es la realización de una doble interacción. Esta idea de la lectura como creación en un vaivén entre el texto y el lector permite pensar justamente el proceso de lectura en una obra tan peculiar como *La tejedora de coronas*. Al final de la lectura, muchas preguntas quedan en suspensión, en particular sobre la forma de la enunciación. ¿A quién está realmente hablando Genoveva?, es quizás la más intrigante e invita el lector a participar, gracias a su imaginación, creando sentido y respuestas. Otra cosa es la circularidad del vaivén entre texto y lector, que se puede poner en perspectiva con la circularidad de los recuerdos que constituye una de las primeras materias diegéticas. Se puede entender entonces a través de este movimiento de creación en la lectura la manera en que el lector teje sentido entre los diferentes eventos de la novela, poniendo en paralelo varios eventos que sucedieron en épocas diferentes de la narración pero que acaban fragmentadas en la obra. Resulta entonces interesante interrogar la lectura del texto a la luz de las particularidades de la obra acerca de la erudición. En particular, la cuestión de la intertextualidad invita al lector a tener una relación particular con el texto.

2.1.2 *Texto palimpsesto y erudición*

Pensar el lector en función de la obra permite reflexionar sobre su estatus. Pero parece importante estudiar las maneras que la obra manifiesta para modular a su lector e inversamente. Aquí nos centraremos sobre los conceptos de intertextualidad y erudición.

La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido⁷¹

dice Riffaterre citado por Genette. Si partimos de la idea que el texto es creación del lector, ¿cómo se puede interpretar las referencias científicas en la obra? Son elementos

⁷¹ G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, p. 11

que remiten a una realidad exterior a la novela y que no dejan ninguna libertad de interpretación al lector, al contrario de la idea de creación de significación en la lectura que hemos visto antes. En *La tejedora de coronas*, hay un vínculo muy fuerte tejido entre la intertextualidad y la lectura. La distinción entre significancia y sentido que tenemos en la cita de Riffaterre se puede entender a partir de la definición que da Barthes en *Mythologies*⁷². El signo sería una unidad lingüística que consiste en una parte física, material, el significante, y una parte abstracta, conceptual, el significado. El significado funcionaría como la interpretación de un signo, pero que podría ser arbitraria. A partir de esta idea, se puede pensar que el acto de lectura, establecido por la persona empírica del lector se constituye como un proceso de significación, y que esta significación depende de la persona empírica, y puede cambiar con las épocas, las edades, el sexo. *La tejedora de coronas* no podría dar la misma impresión a todos los lectores porque el acto de constitución de la significación es meramente personal.

Y, si referimos a la cita de Riffaterre, nos damos cuenta de que la intertextualidad presente en la obra es justamente lo que permite una libertad de interpretación, porque deja al lector una liberación del sentido. Sin embargo, puede parecer paradójico porque las referencias eruditas en todos los capítulos podrían ser vistas como una dificultad de lectura. La hipótesis que se hará entonces es que la erudición, a través de la intertextualidad, permite la elaboración de un saber literario que se puede entender bajo la forma de significancia. El lector elabora entonces una relación particular e íntima con el texto. La noción de intertextualidad apareció a finales de los años sesenta en el seno del grupo Tel Quel. Julia Kristeva⁷³ define la intertextualidad como un código que remite a otros textos, dentro del texto mismo que nos interesa. El texto literario se constituye, por tanto, como la transformación y combinación de diferentes textos anteriores entendidos como códigos utilizados por el autor. Es un procedimiento que se encuentra de manera repetida en *La tejedora de coronas* y que merece estudio.

⁷² R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

⁷³ J. KRISTEVA, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», *Semiótica*, vol. 1, 1997

Sin embargo, la noción de intertextualidad ha sido utilizada también por Gérard Genette, quien la piensa bajo el modelo del palimpsesto, y en particular bajo el modelo del hipertexto que funciona muy bien para pensar la obra de Espinosa. Lo que Genette define como un palimpsesto es un tipo de manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. Esta metáfora del manuscrito permite expresar la idea de un texto con varios niveles de lectura que transmite múltiples referencias. El hipertexto es entonces el texto escrito *por encima* del otro, que sería el hipotexto. La idea es pensar la intertextualidad bajo un modelo de capas. Al final de su ensayo, el crítico concluye:

Pero el placer del hipertexto es también un juego. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico. En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el *bricolage*, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto «indebida» -el verdadero juego implica siempre una parte de perversión-⁷⁴.

Lo que es interesante en la metáfora del juego es la libertad que le es intrínseca. El lector tiene que entender y leer los diferentes niveles y ver qué obras se esconden detrás según sus propias modalidades de lectura, pero bajo la libertad del juego. Este juego, puede entenderse también como un espacio. Un espacio de interpretación con el que juega el lector y a partir del cual se libra a una comprensión individual de la obra. Este fenómeno podría referirse a lo que Wolfgang Iser llama los “espacios de indeterminación⁷⁵” de un texto que serían vacíos de información que el autor deja para que el lector los complete. Iser afirma que un texto literario, por su misma naturaleza, es indeterminado, y permanece incompleto hasta que un lector llene dichos espacios con sus propias ideas e imaginación. Esto ocurre en el proceso de lectura, donde el lector busca a unificar el texto y hacerlo coherente mediante una serie de conjeturas, inferencias, saltos lógicos, y suposiciones, que se modifican constantemente de acuerdo con la compatibilidad del texto con dichas conjeturas.

⁷⁴ G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 496

⁷⁵ W. ISER, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Barcelona, Taurus, 1987

Iser afirma que el grado de indeterminación de un texto va ligado a su grado de complejidad, y que para comprender un texto con un alto número de “espacios en blanco”, el lector debe tener la competencia literaria suficiente para llenarlos, fenómeno que queda abierto a una multiplicidad de interpretaciones⁷⁶. En una obra como *La tejedora de coronas*, esto implica un lector erudito o por lo menos, que pueda entender las múltiples referencias que hace el autor. De hecho, la erudición funciona también como espacios en blanco, abiertos al trabajo interpretativo —porqué esta referencia y no otra, porqué en este momento, etc.— Por ejemplo, cuando Federico y Cipriano están mirando las estrellas, las referencias astronómicas son muy importante, y solo un lector erudito puede entenderlas todas:

allá Sirio del Can Mayor, el más irónico, acullá Capela del Cochero, de pestaño sarcástico, hacia el horizonte Alpha Centauri, muy próximo a las cuatro aspas de la Cruz del Sur, y en intranquilo enjambre Achernar de Erídano, Agena de Centauro, Vega de la Lira, Arturo de Boyero, Cánopo del Navío, Fomalhaut del Pez Austral y toda la cegadora muchedumbre de los orbes calcinados y viejos, nuestras viejas, ignotas y queridas estrellas(LTC; 15)

Una panoplia de referencias bíblicas está también evocada para hablar del señor Ramsay:

Al periodo superior de la Edad de Creación, iniciada según ellos cuando en la luna llena de marzo, no la de abril que tan ingratos recuerdos me despertaba, el bíblico rey Nemrod, hijo de Cus, fundador del Imperio Babilónico, cazador forzado delante del Señor, a quien yo apenas si vinculaba con la Torre de Babel, estableció entre los hombres y rompió de ese modo con el igualitarismo génico, al arribar, digo a este período, debía obtener la salvación mediante un retorno al paraíso perdido(LTC; 78)

Estos espacios blancos, que esperan un lector para llenarlos parecen ser una condición de la lectura que impone el texto. Pero, se podría decir que estos espacios blancos, que dejan lugar a una interpretación completa de la obra están fuertemente vinculados con las diferentes temporalidades, que el lector debe descifrar y desenredar. El lector de *La tejedora de coronas* está entonces sometido a una dinámica de lectura particular que está relacionada a la vez con la capacidad del lector a tejer significancia a través del intertexto y, la intertextualidad presente en la obra *en potencia*.

⁷⁶ R. HEIDENREICH, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989

En el texto entonces, se encuentran varias temporalidades de lectura: la del autor que utiliza un sistema de referencialidad en su obra, la de la narradora que hace referencia a obras que ella conoce y la del lector que, si se trata de un lector erudito, puede tener las mismas referencias que están incluidas en la obra e incluso proponer su propio sistema de referencias. La novela está repleta de indicaciones eruditas que producen un lector que, para una comprensión total de la novela debe conocer todas estas referencias: los numerosos personajes históricos; Louis XIV; Voltaire; Henri de Boulainvilliers; las referencias repetidas a obras científicas o los numerosos latinismos. Esta erudición es parte integral de la formación de los recuerdos y funciona con un doble procedimiento de intertextualidad y de analogía. La analogía se podría entonces definir como la dimensión intertextual de los recuerdos: una obra hace pensar en otra como un encadenamiento de pensamientos y recuerdos.

2.1.3 *Una lectura que interroga los saberes*

Se podría decir entonces que la figura del lector de Germán Espinosa es un lector erudito, pero quizás sobre todo un lector abierto al conocimiento. No olvidemos la dimensión alternativa del conocimiento que se plantea en la obra: aunque se trate de un lector erudito, la obra funciona de manera subversiva con los conocimientos que ya ha adquirido el lector. Como lo dice Rosmarin Heidenreich en su artículo sobre la teoría de la recepción citando a Jauss, la lectura tiene que ver directamente con la visión del mundo y su aprensión:

Jauss, comme Iser, fait valoir que la littérature envisagée suivant son modèle a une fonction "socialement formatrice", qu'elle contribue à "émanciper l'homme des liens que lui imposaient la nature, la religion et la société" (p. 80)⁷⁷.

No se puede pensar entonces la lectura como un proceso completamente aislado de las realidades sociales, sino que constituye un acto casi político, en la medida en que funciona como un movimiento de transmisión del conocimiento. Las referencias funcionan como una manera de poner a prueba al lector, pero no constituyen el corazón del relato: hacen de la cuestión de la erudición una cuestión superficial, cuyos fundamentos epistemológicos acabarán interrogados.

⁷⁷ R. HEIDENREICH, «La problématique du lecteur et de la réception», *op. cit.*

El concepto de horizonte de expectativa es un concepto que se encuentra en la obra de Hans Robert Jauss y que permite calificar las funciones del lector y la manera en que la obra como objeto singular se construye a través de la lectura. Este concepto nos permitirá entender la particular de las cuestiones epistemológicas a través de la lectura de una obra como *La tejedora de coronas*:

El análisis de la experiencia literaria del lector escapará al psicologismo del que se ve amenazado si, para describir la recepción de la obra y el efecto que produce, reconstruye el horizonte de expectativas de su primer público, es decir, el sistema de referencia objetivamente formable que, para cada obra en el momento en que aparece, resulta de tres factores principales: la experiencia previa del público sobre el género del que procede, la forma y el tema de las obras anteriores de las que presupone conocimiento, y la oposición entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico, el mundo imaginario y la realidad cotidiana⁷⁸.

Así define Jauss el horizonte de expectativa, como un efecto de la obra sobre su público, que de manera singular la constituye simultáneamente como obra. La recepción de la obra por el público depende de factores múltiples e intrínsecos a los lectores, lo que permite decir, en el caso de la obra de Espinosa, que hay una multiplicación de lectores posibles y de conocimientos que resultan de estas lecturas plurales. Significa también que el libro propone *en potencia* una lectura, lo que evita llegar a un subjetivismo puro. Como lo dice Starobinski en el prefacio de la traducción francesa de *Pour une esthétique de la réception*:

Le concept d'horizon d'attente, chez Jauss, s'applique prioritairement (mais non exclusivement) à l'expérience des premiers lecteurs d'un ouvrage, telle qu'elle peut être perçue « objectivement » dans l'œuvre même, sur le fond de la tradition esthétique, morale, sociale sur lequel celle-ci se détache. A certains égards, cette attente est « transsubjective » — commune à l'auteur et au récepteur de l'œuvre, et Jauss le soutient a fortiori pour les œuvres qui transgressent ou déçoivent sciemment l'attente qui correspond à un certain genre littéraire, ou à un certain moment de l'histoire socioculturelle⁷⁹.

El análisis basado en el concepto de horizonte de espera permite, según él, un enfoque renovado de la experiencia estética que implica captar su complejidad y devolver al receptor un papel activo en el proceso de recepción. Para Hans Robert Jauss, se trata de precisar que el encuentro entre un individuo y un objeto artístico se construye según un proceso que remite a diferentes registros y forma parte de un determinado contexto. Este

⁷⁸ H. R. JAUSS, «Estética de la recepción y comunicación literaria», *Punto de vista*, vol. 12, 1981, p. 49

⁷⁹ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit, p. 16

encuentro es, por lo tanto, singular y original, colectivo y compartible. La experiencia estética está capturada en términos de un proceso en el que cada uno inserta su comprensión previa de la obra. Se puede pensar y reflexionar sobre la manera en que el lector crea el sentido de la obra a partir de su experiencia propia.

En una obra como *La tejedora de coronas*, los vaivenes temporales invitan a una lectura fragmentada o incluso varias relecturas, lo que justamente requiere otro tipo de erudición que la clásica y que son la marca de este fenómeno de transmisión. Para que la lectura no sea demasiado difícil en una obra como esta, el lector puede estar familiarizado con obras similares del siglo XX que participan en representar el mundo de manera fragmentada. Los recuerdos, que funcionan en un sistema de ecos perpetuos podrían ser reconstruidos por un lector asiduo. Uno podría decidir leer *La tejedora de coronas* de manera cronológica, sin seguir los capítulos tal y como han sido pensados por el autor, según un modelo que se podría encontrar en una novela como *Rayuela*⁸⁰. En este caso, se puede suponer que el lector mismo es el que crea el sentido de la obra, el término sentido que se puede entender a la vez como “dar la dirección” a la obra, pero también en su dimensión hermenéutica. La idea de horizonte de expectativa se podría relacionar con la idea de *lector modelo* que podría ser calificado como la figura de lector que se crea a través de la realización del horizonte de expectativa. Umberto Eco, define de la manera siguiente el *lector modelo*:

Pero debemos decir ya que un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente⁸¹

Habría en todo texto literario una espera de actualización, a través de la cual se destacaría esta figura hipotética del lector modelo. El texto construye su lector modelo y, de alguna manera, lo instituye:

De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo "esperar" que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla⁸².

⁸⁰ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1984

⁸¹ U. ECO, *Lector in fabula*, op. cit, p. 77

⁸² *Ibid.*, p. 81

La idea de producción de un lector es particularmente interesante para una obra como la de *La tejedora de coronas*, que implica un cuestionamiento tan importante sobre el conocimiento. El lector estaría en parte modelado por el texto; entonces se podría pensar la apertura de tal lector frente al conocimiento particular que intenta difundir la obra. Para el lector europeo, esto significa necesariamente un cambio en su régimen de lectura, este cambio de visión del mundo que la obra impone al lector y que se realiza en su horizonte de expectativa. Quiere decir que en el texto mismo se crea la presencia de un lector que puede cambiar su paradigma de conocimiento o, por lo menos, interrogarlo. Pensar que el conocimiento presente en la obra, aunque sea peculiar, solo vale cuando puede transmitirse, implica siempre un lector pendiente, abierto a la transformación que resulta de la lectura.

2.2 LECTURA, PLACER Y CONOCIMIENTO

2.2.1 *El placer del texto*⁸³

Una de las principales paradojas estéticas que se puede encontrar en *La tejedora de coronas* es la dualidad entre transmisión del saber y placer literario. Como ocurre con la ficción, tenemos por un lado el divertimento, el placer que suscita en la lectura y por el otro, la posibilidad de un conocimiento para el lector. ¿Cómo conciliar las dos dimensiones? ¿Cómo pensar un objeto que sería a la vez placentero sin ser fútil, erudito sin ser austero? En el capítulo “Petite apologie de l’expérience esthétique”, de su obra *Pour une esthétique de la réception*, Jauss explica justamente esta oposición entre placer estético y conocimiento formal:

Alors qu'autrefois la jouissance, conçue comme une manière de s'appropriier le monde et de s'assurer de soi-même, justifiait l'expérience artistique, celle-ci n'est plus considérée bien souvent à présent comme authentique que lorsqu'elle a dépassé le stade d'une quelconque jouissance pour s'élever au niveau de la réflexion esthétique⁸⁴.

En este capítulo, el crítico reflexiona sobre el papel del gozo y su compatibilidad con la reflexión y la producción de conocimiento. Este problema es una constante de los estudios sobre la estética, que interrogan el lugar de producción de la verdad en la obra. La literatura parece ser para muchos críticos⁸⁵ vector de una verdad que trasciende la reflexión y el placer. Esta reflexión fue profundizada por Roland Barthes en su obra *Le plaisir du texte* en la que reflexiona sobre la lectura propia a las obras modernas —que interrogan la forma literaria—, como es el caso en *La tejedora de coronas*. La obra moderna invitaría el lector a una lectura como gozo. Recordemos lo que decíamos anteriormente sobre la lectura como juego entre el lector y el autor:

⁸³ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2015

⁸⁴ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 138

⁸⁵ L.-T. LEGUERRIER, *La figure de l'auteur comme producteur : littérature et connaissance chez Walter Benjamin, Georg Lukács et Theodor W. Adorno*, Université de Montréal, 2015

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il — moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, que je le « drague », sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu⁸⁶.

Este juego entre el lector y el texto es un juego erótico, que moviliza el cuerpo entero del lector. Ya no se trata de una lectura intelectual, sino de una lectura corporal erótica:

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son Kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même)⁸⁷.

El texto aparece como un cuerpo con el que hay que jugar y con el que el lector mantiene un juego de seducción: seducir, dejarse seducir con y por el texto que se manifiesta él mismo como verdadero cuerpo. Esta idea del texto como cuerpo nos invita a ver la cuestión de la verdad presente en la obra bajo una visión más carnal: la verdad ya no es solo una cuestión de saber positivo, sino que se manifiesta por el escalofrío que produce la lectura en el cuerpo del lector. La lectura es también una manifestación física y corporal que transmite unos conocimientos, que pasan por el cuerpo del texto y el del lector:

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. Rien à voir avec la profonde déchirure que le texte de jouissance imprime au langage lui-même, et non à la simple temporalité de sa lecture⁸⁸.

Cabe entonces diferenciar una lectura de placer de una lectura de gozo. La lectura de placer es una práctica *confortable* de la lectura, que no rompe con las reglas de lectura establecidas. La lectura de gozo (“jouissance”) es una lectura que rompe los códigos, que pone la lectura en peligro, que molesta y que es *inconfortable*. Es un régimen de lectura, propio de los textos modernos, que pone en peligro la relación del lector con el lenguaje, interrogándolo. En *La tejedora de coronas*, el lenguaje se cuestiona, pone en peligro su ritmo tradicional y la lectura resulta molesta, necesita relecturas, inquieta: el lector tiene que adaptarse, realizar un esfuerzo. El concepto de lectura de gozo permite calificar el fenómeno de lectura en *La tejedora de coronas*. Los temas del amor y del cuerpo en la

⁸⁶ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit, p. 11

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13-14

⁸⁸ *Ibid.*, p. 22

obra permiten ilustrar esta idea en particular porque funciona como una nueva forma de conocimiento que no se podría alcanzar por el conocimiento científico.

La relación con Bernabé es la primera que experimenta Genoveva después de la violación por los filibusteros, pero sobre todo es la primera relación placentera que conoce. Este episodio funciona como una etapa de aprendizaje en la cual se construye la Genoveva adulta, con sus deseos y voluntades. La lectura “erótica” —según la terminología de Barthes—, que es necesaria en una obra como *La tejedora de coronas* es el reflejo en el texto del motivo del cuerpo de Genoveva. Genoveva es a la vez cuerpo y texto. La mirada del lector sobre el cuerpo de Genoveva corresponde a la dimensión erótica de la lectura misma, encontrando en este doble sentido un eco pertinente:

Bernabé, y ya no sentí que la posesión infamaba mi cuerpo, sino al contrario, lo lavaba con bálsamo de pureza, le borraba las costras inferidas por los filibusteros, lo renovaba como un baño lustral, y sonreí al recordar que había pensado que se trataba del carboniento Satanás y no del pobre muchacho negro, que en silencio suspiraba por la blanca amita sumida entre el estiércol de las caballerizas, seguía a través de las ventanas la luz de mi palmatoria y me sabía desnuda en el cuarto de baño, me sabía sola y enervada como él, ansiosa de hombre como él de hembra, llenos ambos de esa aflicción metafísica que incuba la soledad (LTC; 106)

La dificultad de la lectura como los temas abordados hacen que se alternen a la vez placer y sorpresa en la lectura con momentos bonitos y poéticos o estructuras formales complejas. Así, la lectura se vuelve cuerpo sensible sobre el que pasa la mirada del lector; le produce placer, gozo, que se pueden entender como conocimiento particular y original, haciendo de la relación entre el texto y el lector una relación íntima y privada.

2.2.2 *Cuerpo y conocimiento*

Como lo dice Orlando Araújo Fontalvo⁸⁹, el tema del erotismo funciona como un contrario al tema del catolicismo y de la Inquisición. Por ejemplo, “La fábula del juez Melesio y de la bella inocente” relata el juicio de una joven que se termina por la violación de la muchacha por el juez:

Francisca comprendió que la suprema ruleta había empezado a girar. Vio al juez abalanzarse

⁸⁹ O. ARAÚJO FONTALVO, « La ficcionalización del erotismo en los cuentos de Germán Espinosa », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 105, 1^{er} décembre 2015

sobre ella y cerró los ojos, en el más noble acto de contrición de su vida. Sintió la cabeza de Melesio metida bajo su camisón blanco y sucio y pensó de qué modo el mecanismo del destino estaría funcionando, aceitado y preciso, alrededor de los hombres. Se tendió voluntariamente sobre las baldosas que imitaban escaques de ajedrez e intuyó al alfil terrible sometiéndola a inmundos besos seniles para drenarla y abrir zanjas, ahoyaduras y canales profundos en su arcilla aluviónica⁹⁰.

El cuento pone en paralelo la pureza de la mujer y la maldad del viejo juez protegido por la administración colonial. Como pasa en *La tejedora de coronas*, el cuento se ubica en Cartagena de las Indias, muestra las desigualdades del sistema y sus formas de dominación. El juez, representante del gobierno y de la Inquisición, es, al final del cuento, aspirado por las puertas del infierno. La joven, pobre y mujer, es salvada por su pureza. Así se puede ver la oposición en los cuentos de Espinosa entre el catolicismo y pureza, dado que aquí, el violador es el representante del poder judicial y religioso. El acto de violación en el cuento, como pasa en los episodios de violación en *La tejedora de coronas*, está completamente opuesto al concepto de erotismo y de placer y asociado a la destrucción y al dolor.

Aunque el análisis de Orlando Araújo Fontalvo esté sobre todo basado en los cuentos de Espinosa, su análisis del tema puede ser útil para pensar el tema del cuerpo y de las normas en *La tejedora de coronas*. El crítico subraya la dimensión subversiva del erotismo en sus cuentos: el erotismo sirve para resaltar la inutilidad del matrimonio católico. En “Una esquila para María Victoria⁹¹”, el marido encuentra una forma de erotizar la relación con su mujer escribiéndole cartas anónimas, saliendo de los vínculos del matrimonio. Detrás de esto se puede leer una crítica bastante fuerte de la sociedad colombiana basada en las apariencias y aun muy católica. El erotismo funciona entonces como un instrumento de contestación del orden social establecido. Es también lo que ocurre en *La tejedora de coronas*. Genoveva Alcocer nunca contrae matrimonio, tiene una multitud de amantes, hombres y mujeres, de todas las naciones. Es una figura de la libertad y de la contestación política que nunca se pliega a las reglas sociales hasta tal punto que la condenan por ser bruja. Al reivindicar esta personalidad subversiva, la novela se constituye como una crítica a la moral católica establecida, simbolizada por la Inquisición, proponiendo al lector otra versión de la historia, utilizando el tema del

⁹⁰ G. A. ESPINOSA, *Los doce infiernos*, Instituto colombiano de cultura, 1976, p. 130

⁹¹ *Ibid.*, p. 25

erotismo. Como el texto-cuerpo de Barthes⁹², Genoveva es una figura cuerpo, fuertemente erotizada, que escapa al lector y cuestiona su moral, como el gozo del texto molesta su lectura. El motivo de la sensualidad podría incluso leerse como una fuente de conocimiento⁹³. A través de su cuerpo, Genoveva experimenta y comprende la vida por el prisma de la voluptuosidad. Frente al espejo dorado, en el que Genoveva admira su cuerpo, hace referencia una costra: “no conseguía enorgullecerme porque lo sabía, no ya manchado, sino invadido por una costra (LTC ; 9-10)”. Esta costra es la alegoría de la herida simbólica de la violación, que nunca puede cicatrizar, una costra que la persigue durante toda la obra, que nunca consigue olvidar. El cuerpo es también, antes de la violación, un lugar fuertemente relacionado con la pureza del alma. Esto lo manifiesta una escena entre Federico y Genoveva, antes del ataque de Cartagena:

bajo la impresión de mi rostro emoliente, porque me sabía ya una mujer, sabía que en mis ojos oscuros relumbraba, con vivaz inteligencia, algo que, aplicado a sus solitarias ensoñaciones, cobraba un íntimo y excitante cariz de complicidad, de suerte que me estrechó rápidamente contra el pecho, con friolento amor, aún revuelta la imaginación en espectros de expediciones temerarias e impedimentos infranqueables, y creí experimentar como en un golpe de conciencia de qué modo la vibración de su espíritu poseía el intranquilo aspecto de un espasmo torturado, pues buscó mis labios con avidez casi rabiosa, alborotó mis tupidos cabellos y estuvo a punto de gemir al apoyar la cabeza en la abertura de mis senos y estrechar mis caderas, en tanto yo lo rechazaba con dulzura, con ese rechazo tan a pesar nuestro con el que damos a entender las mujeres que todo esto será tuyo, muchacho, pero una vez cumplidos los requisitos (LTC; 23).

La idea de la pureza del cuerpo como reflejo de la pureza del alma es un concepto católico que remite al personaje de Genoveva antes de su violación y del ataque de Cartagena. Estos dos eventos, —el primero íntimo, el segundo histórico, ambos traumatizantes— crean una ruptura en la construcción del personaje y de alguna manera son la causa de su transformación en mujer libre e intelectual. El relato de la violación viene mucho más tarde en la novela. Como si, toda la escritura anterior intentara llenar el vacío que produce este evento, dando vueltas alrededor, sin decidirse a narrar este evento impensable:

Leclerq me asió en aquel momento por el cuello y, con la ayuda de los otros malparidos, me tendió en las baldosas y me penetró dolorosamente con su virilidad amoratada, rodó la sangre que debía inmolarse para Federico, se redujo a carúnculas multiformes el repliegue de la mucosa vaginal, se abrió el himen en un himeneo de infamia, ay muchas veces me dijo mi madre que el destino de las mujeres, como el de las flores, era el de ser cogidas en su más bella floración, pero a mí me despetaló un ave de rapiña, ante tus ojos, Bernabé, que aullabas de ira

⁹² R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*

⁹³ S. M. R. HERRERA, *El erotismo, cuerpo de conocimiento en La tejedora de coronas*, Universidad Santo Tomás, 2014, p. 100

entre tus ataduras, a mí me cogió en mi floración un gavián depredador, y cuando sentí mi sexo inundado por su esperma, cuando lo supe congestionado en los intensos relámpagos del orgasmo, entonces no quise que se saliera de mí, y creo que bendije el que otros formantes se turnasen ahora para poseerme también, aullé de maldito placer y de divina cólera y de sublime humillación entre sus brazos, quise que vinieran más, que vinieran todos, que todos consumaran la infamia y me proclamaran como su recipiente ideal (LTC; 439)

Esta descripción precisa de la violación es una descripción violenta y cruda que marca dolorosamente el pasaje de la infancia cartagenera a la vida adulta. La voluntad de ser el receptáculo ideal es algo muy ambiguo, pero que se puede interpretar como la voluntad de no dejar que el papel de víctima de violación la inunde por completo⁹⁴. La violación muestra una animalidad y una violencia de la representación de los cuerpos que se va transformando en la novela. Se va volviendo “cuerpo pensante”⁹⁵, su cuerpo no solo es sintiente, sino que se va acercando a la cuestión del conocimiento. El cuerpo tiene la capacidad, como el intelecto, de acceder al conocimiento y de reflexionar bajo sus propias modalidades. Después de este episodio de violación, todos sus amantes estarán vinculados de una manera u otra con el acceso al conocimiento. Que sea Voltaire, del que ya hemos hablado, Pascal Bignon o Guido Aldrovandi, estos personajes no solo comparten su cama, sino también las mismas preocupaciones intelectuales. Genoveva comparte saberes con estos hombres, transmite conocimiento, pero a través de una relación erótica. El conocimiento de su propio cuerpo y el conocimiento intelectual se unen para crear una fusión singular entre espíritu y carne.

Desde este punto de vista, se puede decir que la oposición cartesiana entre cuerpo y espíritu es negada en la obra y que el cuerpo y el espíritu se encuentran fusionados en el ansia de saber. El cuerpo funciona como un lugar de conocimiento y de transmisión de saberes. De todos sus amantes, el más importante es Federico, que solo fue un amor platónico. Sin embargo, vuelve a menudo el sentimiento de arrepentimiento de no haber consumido el acto con él. Después de esta relación, que se cumple con la muerte de Federico, —matado por los mismos cartageneros—, toda unión será corporal e intelectual. Federico, figura del conocimiento puro, siempre persigue a Genoveva bajo la forma de sus numerosos amantes. Esta relación extraña entre intelecto y corporeidad

⁹⁴ S. M. R. HERRERA, *El erotismo, cuerpo de conocimiento en La tejedora de coronas*, op. cit.

⁹⁵ B. ANDRIEU, « Le corps pensant », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, n° 4, De Boeck Supérieur, 2002

encuentra su apoteosis en la relación con Marie, hija adoptiva pero también reencarnación de Federico, con quien tiene relaciones íntimas:

nos estrechamos en un éxtasis del cual no habríamos de salir en mucho tiempo, un arrebató que no exigía lógica, pues no era exactamente un acto sexual el que emprendíamos, sino la fusión platónica de dos partes de un todo cuya separación espacial había sido mero capricho de la naturaleza, pobre de mí que no podía comprender la causa verdadera de aquel gozoso padecimiento, cuyas secretas pulsaciones jamás hubiera logrado descifrar porque no pertenecían a las estructuras de mi razón, a las jerarquías de mi conciencia (LTC; 259)

Hay a la vez un deseo erótico y una forma de unión mística que no se encuentra en el dominio de lo carnal ni totalmente en el intelectual. La figura de Genoveva funciona también como una alegoría de América Latina, violada e invadida por las fuerzas occidentales, víctima, pero que debe utilizar su pasado como una fuerza para construir su identidad. Su última relación sexual, con Bolongo, alcanza una clara dimensión mística que une cuerpo y espíritu sin oponerlos porque es precedida por un ritual durante el cual Genoveva es poseída por un espíritu:

un temblor incontenible me empezó a inundar, a mí, que era sólo una observadora alejada del círculo, me sentí empujada por una fuerza invisible y, de pronto, mi físico se me antojó ingrátido, los cuerpos contorsionados de los negros giraron en vértigo ante mis ojos, me supe saqueada por algo extraño, traté de resistirme a esa posesión avasallante y creí rodar por un abismo cuyas paredes las formaban millares de brazos convidantes, perdí la noción de mí, para sólo recuperarla mucho más tarde, cuando desperté en el regazo de Apolo Bolongo que, concluida la ceremonia, trataba de reanimarme con sorbos de aguardiente de caña, pues como trató de explicármelo a la mañana siguiente, no había logrado establecer qué loa se apoderó de mí, tan desprovista de preparación, en cierto momento del ritual, y yo sin reticencias le manifesté mi sorpresa ante aquellos acontecimientos, pues pude evaluar, hasta determinado punto, su irrefragable maravilla, y comprobar también el estado de paz y alegría en que las almas de los oficiantes, y la mía propia, habían quedado después del trance (LTC; 447)

Esta última posesión carnal es descrita a través de un vocabulario casi místico (“ritual”, “paz”, “alegría”, “trance”, “posesión”) que subvierte completamente la religión católica y que funciona como una réplica de su juventud durante la cual rechaza el amor carnal con Federico por miedo del pecado. Aquí, un espíritu se apodera de su cuerpo, como en un extraño bautizo, antes de que Bolongo la posea delante de toda la tripulación. Su cuerpo “receptáculo ideal”, funciona como un lugar de conocimiento y de transmisión del saber. El cuerpo de Genoveva es un soporte para un tipo de conocimiento nuevo, que no coincide con el conocimiento racional y occidental, que está tradicionalmente vinculado con la mente. La recuperación del cuerpo como lugar de conocimiento es una manera de oponerse simbólicamente a la distinción cuerpo/espíritu de la racionalidad cartesiana. En esta medida, las relaciones eróticas que Genoveva tiene con los diferentes personajes

funcionan como una manera de integrar los diferentes conocimientos presentes con sus diferentes amantes.

2.2.3 *Erotismo y muerte*

Más allá del cuerpo, el erotismo mantiene vínculos estrechos con el conocimiento. Su relación con la muerte, bajo la figura freudiana del Eros y Thanatos —el amor y la muerte—, se puede entender como el ansia de amor que es ansia de conocimiento: un pecado original que sería a la vez conocimiento y erotismo. Lo que se podría llamar deseo es, en la novela, a la vez deseo de saber y deseo carnal. Lo que se podría significar bajo el símbolo del pecado original que es a la vez descubrimiento del deseo carnal y el deseo de conocimiento, bajo la forma del árbol del conocimiento.

Según Georges Bataille⁹⁶, el erotismo es lo que diferencia el hombre del animal porque no se trata solo de reproducción sino también de placer. El placer, que se encuentra en la lectura y en el conocimiento —placer estético y placer intelectual— parece ser entonces una categoría esencial del ser humano porque son *inútiles* y remiten a la noción de *pérdida* de Bataille⁹⁷. Esta pérdida, o gasto inútil, es la *parte maldita*, algo innecesario pero que permite al ser humano acceder a lo místico. Es el caso de los sacrificios y del erotismo. En el caso de Genoveva, su rechazo de procrear, la lleva a ser perpetuamente cuerpo erótico, innecesario y místico. Un placer que rechaza las leyes de la naturaleza para figurar la humanidad en todo su ser. El erotismo de Genoveva se aparenta a menudo a lo místico, como si a través de su cuerpo ella quisiera alcanzar una verdad sobre el ser humano que no se puede conocer en los estudios, es decir otro tipo de verdad que no sea racional.

Cuando el fantasma de Marie le aparece, Genoveva entiende que se trata en realidad de la reencarnación de Federico. Entonces el fantasma toma el aspecto del joven astrónomo, y, a través de un discurso indirecto libre, le dice lo siguiente:

en el universo, todo lo que se aleja de la sexualidad se aproxima a la muerte, porque en un

⁹⁶ G. BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007

⁹⁷ G. BATAILLE, *La part maudite : précédé de La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, 1967

cosmos que fluye sin cesar, que es *creatio continua*, nada es rígido e impenetrable, todo es amoroso y divisible, y angélico es lo humilde, lo intrascendente, lo común, lo gregario, y satánico lo particular, lo soberbio, lo transcendental, lo único, y si el pecado es común, gregario, angélico, la virtud será solitaria, desdeñosa, sensual, demoníaca (LTC; 521)

El acercamiento entre la sexualidad y la muerte asocia la sexualidad a la vida en una dimensión metafísica. La vida es este flujo parmenidiano en el que uno nunca se baña dos veces y que es creación continua. De hecho, en la concepción del erotismo de Bataille, la sexualidad erótica es acontecimiento y es “L’approbation de la vie jusque dans la mort”⁹⁸. Lo que de alguna manera se podría definir como un momento absolutamente humano durante el cual se accede a una verdad mística e inédita. Como lo hemos dicho, el erotismo y su dimensión mística están fuertemente relacionados con la idea de sacrificio y de ritual por la parte maldita que contiene. Se puede decir que hay una ilustración de esto en el último acto sexual de Genoveva con Bolongongo: están en un barco, se acuestan juntos delante de todos, lo que se podría interpretar como una especie de ritual sincrético:

el inefable Bolongongo, con quien hice el amor por última vez en mi vida a bordo de aquella barca estrambótica que desafiaba con su fragilidad las perfidias del Caribe, el ufano Bolongongo, que contra lo que imaginé, me hizo sentir placer, placer, ¡santo cielo!, al penetrarme con su virilidad de negro cachondo y acercarme así, una vez más, a la vida pues no hay tal que los viejos seamos incapaces de experimentar el deleite venéreo, ocurre tan solo que al comprender nuestra ineptitud para inspirar deseos nos dejamos arropar por un manto imaginario de insensibilidad, y de despojarme de él se ocuparon los tripulantes, estos africanos de catadura heroica, que arrullaron nuestra cópula con tamboriles y extraños canticos de las Antillas (LTC; 523)

El amor que conoce con Bolongongo es como un renacimiento final antes de la muerte, una oda a la vida antes de volver a Cartagena para morir. La puesta en escena del acto, rodeados por los tripulantes que tocan instrumentos recuerda un ritual místico. Es una completa oposición al universo de representaciones católicas porque la escena aparece como una oda al amor como fenómeno necesario en la sociedad para alcanzar lo místico. Es lo que sugiere Bataille cuando habla de los sacrificios y de las corridas: estos rituales, innecesarios y económicamente inútiles función como un vínculo entre lo humano y lo sagrado a nivel colectivo, y a nivel íntimo es el acto sexual que permite alcanzarlo. Sin embargo, aquí, el acto sexual es vector de una experiencia mística, un sacro a la vida, y a la vez un evento colectivo y venerado por los tripulantes.

⁹⁸ G. BATAILLE, *L’erotisme*, op. cit., p. 11

La cuestión del placer en la obra y durante la lectura permite reflexionar sobre una forma de conocimiento que no sea únicamente un saber erudito pero que también interroga a Genoveva como personaje en construcción. El acceso al saber por parte del lector, además de los temas destacados más arriba se manifiesta a través de varias elecciones narratológicas que construyen el saber y permiten al lector un acceso a un conocimiento propio a la obra y su lectura. Los episodios eróticos se entienden como la manifestación de otro tipo de saber que difiere del conocimiento racional y occidental, un conocimiento que pasa por el cuerpo. Interrogar las maneras a través de las cuales el conocimiento en *La tejedora de coronas* se manifiesta, lleva a cuestionarse sobre las formas de este conocimiento particular. Se ilustran en parte por los temas del cuerpo y del erotismo que se pueden poner en perspectiva con las teorías de Barthes sobre la lectura como placer. Tenemos entonces un juego de reflejos: de un lado, la novela muestra al lector unas interrogaciones sobre la manera de interpretar el cuerpo de Genoveva y, del otro lado el lector se ve invitado a tener una lectura de gozo, como lo hemos explicado anteriormente. Esta lectura de gozo es una característica de las novelas modernas, según la calificación de Barthes, porque está fuertemente vinculada con las estrategias narrativas desarrolladas en el texto. Nos proponen entonces de reflexionar sobre estas mismas estrategias textuales que permiten que el lector acceda a una lectura de gozo y a un conocimiento estético.

2.3 CUESTIONES NARRATOLÓGICAS

2.3.1 *La multiplicidad de las voces narrativas*

La cuestión de la enunciación en *La tejedora de coronas* es compleja porque multiplica las voces narrativas. Estas últimas se desdoblán bajo la voz de Genoveva, hasta tal punto que uno no sabe quien está realmente hablando o como Genoveva ha podido acceder a tal información, cuando, en la diégesis de lo que está contando, ella no está. Hay en particular, momentos protagonizados por Federico o por personajes como Hortensia García durante los cuales no se tiene ninguna certeza de que Genoveva pudiera acceder a tal información. Este vaivén entre diferentes narradores es posible gracias al discurso indirecto libre que permite transitar entre diferentes voces que quedan unidas a través de la voz de Genoveva. Para analizar este fenómeno podemos utilizar el concepto de discurso indirecto libre de Genette⁹⁹ que se entiende como el alcance de los pensamientos o palabras de otro personaje a través de la voz del narrador. Cuando Genoveva es atrapada en Francia realizando misa negra, el lector puede leer:

Negué con todas mis fuerzas, dije que lo hecho era sólo una farsa, una especie de carnaval privado, además no había trazas del corpus delicti, se me rieron en las narices, ¡bruja!, ¡irrefragablemente bruja! (LTC; 128)

En esta frase, la voz de la narradora se mezcla con las voces de los acusadores, pero sobre todo no se sabe quien habla realmente: es a la vez un recuerdo de la narradora, que puede haber sido transformado por el tiempo y también una cita de las mismas palabras de los que la acusaron de brujería. Al principio del capítulo IX, hay incluso un cambio de narrador, porque de repente Genoveva empieza a hablar en primera persona del plural:

A nadie engaño la flota enemiga con las banderas inglesas izadas en la nave capitana, españolas en la almiranta y holandesas en la de gobierno, que tremolaban como señuelos de punta de cimillo en los palos mayores y en los picos cangrejos, pues todos sabíamos que se trataba de una escuadra francesa, en ello había acuerdo general, mientras las silenciosas embarcaciones, en número superior a veinte, daban fondo entre la ciudad y la punta de los Icacos (LTC; 235)

⁹⁹ G. GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

Este cambio de persona se explica quizás por un tono repentinamente épico de la novela que abarca a todos los cartageneros. La imagen de la ciudad asaltada, a partir de la visión panorámica de la narradora sobre el Caribe, desde las murallas, recuerda fuertemente a la imagen del asalto de Troya por los griegos. En este sentido, se puede decir que la utilización del discurso indirecto libre se utiliza como artificio en la construcción de la obra, permitiendo dar voces a todos, y en particular a la comunidad cartagenera. En un procedimiento similar pero más individual, la voz de Federico se puede oír en el relato de Genoveva. Como si a través de su palabra, de sus recuerdos, del *logos*, los fantasmas de la vida pasada de la protagonista retomaran vida:

Sólo que, en Federico, creo que pensó, el amor a la aventura poseía un sentido intelectual, constructivo, medio fantasioso, el muchacho soñaba con planetas lejanos y en cambio, no se interesaba en la esgrima [...] supongo que recordaba que, cuando Emilio Alcocer, quiero decir mi padre, mostró a Federico (LTC; 151)

En esta última frase, el lector tiene acceso a los sentimientos del muchacho. A partir del lenguaje mismo de los recuerdos, la frase está a la vez expresada por la misma Genoveva que abarca los conocimientos de todos a través de la palabra, y la de Federico resucitado. En la “el amor a la aventura poseía un sentido intelectual, constructivo, medio fantasioso”, se pueden oír dos voces superpuestas, como si fuera una cita. En general, la variedad de las voces narrativas es muy importante, sobre todo teniendo en cuenta que todas estas voces se ubican en una narración principal:

Se genera así un flujo y reflujo constantes de las esferas intra y extra discursivas: desde un punto de vista intratextual el monólogo de Genoveva se constituye en acto supremo de libertad; desde un punto de vista extratextual, la novela se convierte en forma de conocimiento y acceso a la historia universal del siglo XVIII y, por ende, a la elaboración criolla de la misma¹⁰⁰.

Como lo dice Figueroa Sánchez, esta multiplicidad de las voces narrativas tiene un doble propósito, el de construir el personaje de la narradora a través de la palabra, pero también permite al acceso de un conocimiento global sobre la época. Las voces de Bernabé, de Marie, de Federico crean una pluralidad de personajes en el discurso mismo de Genoveva, pero actúan también como instrumentos de un saber universal. A través de un procedimiento similar, se oyen las voces de la élite política de Cartagena cuando están decidiendo del destino de la ciudad:

¹⁰⁰ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces.», *op. cit.*

dejó vagar la vista por el rectángulo de la ventana con un aire de inocencia injuriada que sublevó la sangre en el pescuezo de Miguel de Iriarte, usted, bribón, nos ha estafado como a niños, frase ante la cual el aduanero Diego de Morales fingió llenarse de cólera, pues, según dijo, no toleraría que en su presencia se irrespetase al gobernador, no lo permita usted, señor de los Ríos, este caballero debe ser alojado sin tardanza en las mazmorras, yo serviré de testigo, nadie debe insultar a la máxima autoridad de la plaza, hágalo colgar de una garrucha, pero intervino, como era de esperarse, el espíritu, conciliador aun en tan escandalosas circunstancias, del mercader Juan de la Peña, el cual tragando saliva, tosiendo para aclararse la garganta, se resolvió ahora por la súplica, usted gobernador, a quien salvamos en momentos de apuro, usted no puede infligirnos esta infamia, arruinarnos de esta manera, tampoco debería exponerse así, no olvide que existe un fray Miguel Echarri, secretario del secreto del Santo Oficio, que no está muerto como usted se lo figura sino vivo, muy vivo y a buen seguro, que atestiguará la existencia de ese oro por el cual usted asesinó a un barbero y entregó la ciudad (LTC; 513)

Este momento ocurre cuando ya se sabe que la ciudad a sido víctima de la corrupción de su gobernador que prefiere salvar su oro que salvar a sus habitantes de la flota francesa. En este caso, la narradora sigue siendo Genoveva. Tenemos dos voces: primero la de Miguel Iriarte y después la de Diego Morales y en fin la del Juan de la Peña. El verbo “dijo” (línea 4) recuerda que se trata de discurso transpuesto por la voz de Genoveva. Lo que parece extraño es que, aunque Genoveva haya tenido acceso a algunos archivos sobre la situación a nivel político durante la toma de Cartagena, hay elementos a los que no puede tener acceso. Por ejemplo, que Diego Morales “fingió llenarse de cólera” (línea 3). Este detalle indica la situación interior de Diego Morales, lo que apunta hacia un discurso indirecto libre pero también una forma de omnisciencia por parte de la narradora. Esto indica que el estatus narrativo de Genoveva no está claro porque aparece a veces como omnisciente, lo que parece contradictorio en el caso de un narrador interno, dando acceso al lector a un conocimiento que ella no debería tener. Esto quizás se explica también por el proceso de multiplicación de los destinatarios.

2.3.1 *La multiplicidad de los destinatarios*

La novela tiene la particularidad de multiplicar los destinatarios, de la misma manera que multiplica las voces narrativas:

es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien debe tejer los hilos de la filigrana narrativa.¹⁰¹

¹⁰¹ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, « *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa », *op. cit.*

Aunque los destinatarios principales sean los hombres de la Inquisición que la están juzgando por brujería, en esta larga confesión, Genoveva se dirige a todos los que ha conocido y los hace revivir por la palabra. La Inquisición es la entidad destinataria a partir de la cual existe el relato de Genoveva. En el último capítulo, Genoveva se dirige directamente al Inquisidor que participa a su juicio después de dirigirse a Bernabé:

Pero me parece que puedes verla, Bernabé, y usted también, señor fiscal fray Juan Felix de Villegas, cuando ausculta las aguas de su lebrillo (LTC; 529)

La multiplicidad de los destinatarios, de los que participan los lectores, contribuye a una complejidad estructural de la novela, y, a la vez, hace resonar la voz de la narradora de manera más solitaria. Como lo sugiere Figueroa Sánchez:

Durante toda la novela Genoveva habla consigo misma constituyéndose en su propia narrataria, y si bien es cierto que se remite a otros interlocutores cuando interrumpe la enunciación para extender su discurso en otras direcciones, ellos hacen las veces de narrarios subjetivos, quienes aunque exteriores a la voz protagonista, son identificables gracias a los indicadores "te", "tu", "ustedes" ya las diferentes inflexiones verbales: "tu lo recuerdas, Bernabé", "óyelo Bernabé", "ya yo ando ...Señor torturador Ayala", "y usted también, Señor fiscal fray Juan Felipe de Villegas", "óiganlo, inquisidores"; incluso la bruja de San Antero se desempeña como narrario pasivo, insinuando el proceso de desdoblamiento de Genoveva, quien se pregunta si en verdad ella la acompaña "o si será una mera ilusión, porque creo recordar que, al principio yo me encontraba sola aquí..." (246). Existen entonces por lo menos cinco narrarios subjetivos pero explícitos en el discurso: Bernabé, Voltaire, el torturador Ayala, el fiscal Villegas y la bruja de San Antero; aún más, el "óiganlo inquisidores" puede sugerir otros miembros del Santo Oficio que también funcionarían como narrarios pasivos, pero implícitos¹⁰².

Su análisis parece particularmente pertinente para describir la complejidad de la narratoria en la novela, y su dimensión propiamente paradójica, entre monólogo subjetivo y su necesidad de encontrar un destinatario, aunque se constituya de recuerdos. La presencia de un destinatario como Bernabé funciona en algunos momentos como un ruego para ser creída, para que su voz sea entendida, y que la verdad persista a pesar de su juicio por brujería:

pero a ti, Bernabé, te debo la verdad, y es que en mi logia de la plaza de los Jagüeyes jamás se invocó a Satanás, ni cabalgamos, como creen el fiscal fray Juan Luis de Villegas y el torturador don Julio César de Ayala, sobre diablitos encarnados en cerdos, sino que tratamos de difundir la luz de la Ilustración, la luz de la Gran Logia me ha ordenado irradiar sobre América y para cuyos fines los judíos Josef ben Saruk y Ezequiel Bécker allegaron los necesarios capitales, antes de ponerme en una embarcación de vela cangreja (LTC; 530)

¹⁰² C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, « *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa », *op. cit.*

Ella parece estar hablando a Bernabé, y a otros, pero lo que tiene de particular su enunciación es que ella está hablando desde una celda en la que no hay nadie, es una voz solitaria que no tiene verdadero destinatario en su situación de enunciación: Está en manos del verdugo y estará probablemente enloqueciendo, lo que hace que para el lector es muy difícil deshacer la verdad de lo imaginado, sobre todo porque no hay ningún personaje que hable en frente. Esta división de los destinatarios es una manera vana de intentar dar crédito a su relato, que sin embargo sigue sosteniéndose por una única palabra, sin poder ser verificada científicamente por un testigo en la obra. No hay ninguna prueba de su relato en la narración, Genoveva está sola y puede que lo haya imaginado todo. Esta hipótesis se constituye al mismo tiempo que el personaje de la bruja de San Antero se va creando, porque ella si parece imaginada. La bruja funciona a veces, o como un interlocutor de Genoveva, personaje real de la obra, o como un doble que mostraría quizás una forma de locura de la protagonista. Es una manera de desdoblarse y de hablarse a sí misma, y de presentar un falso testigo del relato.

2.3.3 *La bruja de San Antero, doble de Genoveva*

Al mirarse en el espejo que le dan los dos geógrafos que la llevan a Quito, Genoveva ve a una anciana que se parece mucho a una bruja:

un espejo aparentemente mágico, una diversión de salón, en el cual, al buscar nuestro reflejo, veíamos en cambio la cara repulsiva de una bruja (LTC; 110)

Aunque el espejo en cuestión sea un truco, se puede pensar que es la primera aparición de la protagonista bajo la figura de la bruja. Al final de la obra, la ya anciana Genoveva se acuerda de este momento diciendo que ahora es aun más fea que en la caricatura de antaño:

no me encontré en ese espejo, desde donde en cambio me observaba con repugnancia [...] sino una caricatura de la bruja que vi en el espejo artificioso de Quito, una caricatura de mi caricatura, que me decía en un contemplativo silencio que ya mi imagen de antaño sería para siempre no otra cosa que una mera imagen poética o quizá de retórica barata, y que en ninguna parte volvería a hallar su ajado recuerdo, ni a hallarme (LTC; 532)

Esta visión de Genoveva como bruja permite introducir al personaje de la bruja de San Antero que según Albeiro Arias se construye como un doble de la narradora, lado mágico y misterioso de la ciencia:

La bruja nunca habla, todo lo que conocemos de ella es referido por Genoveva. "...con lo cual no quiero decir que todos los nigromantes o cartománticos que conocí fueran embaucados; para muestra, la propia bruja de San Antero, de cuyas artes puedo dar testimonio..." (p. 141). En el encuentro entre Genoveva y la bruja de San Antero se nota una división, aunque vislumbra algo de la identidad en el otro, eso desde la perspectiva de la narradora, esta se presenta como un alter ego. Espinosa sugiere un límite que separa el yo del otro, pero nos confunde si la dualidad es una ilusión¹⁰³.

La bruja de San Antero no es realmente un personaje de la novela, porque como lo dice Albeiro Arias, el lector siempre tiene acceso a ella a través de los propios pensamientos presentes de Genoveva:

En el caso de *La tejedora de coronas*, un opuesto (Genoveva) contiene al otro (bruja de San Antero). Diremos que la duplicación es interior. El acto de percibir la identidad entre los dos parece ser una exclusividad del narrador: se nota la identidad entre yo y el otro, solamente desde la perspectiva de aquel que relata¹⁰⁴.

Si la bruja no es otra cosa que una alucinación de la nonagenaria Genoveva puede leerse como un doble de ella misma. Si es un doble de ella misma, no es un doble idéntico, sino un doble en negativo que muestra la dualidad de Genoveva como lo hace su "hispanico punto de vista" y su "visión cósmica". El personaje de Genoveva es un personaje meramente complejo por su dualidad fundamental. Por un lado, su identidad problemática de criolla, —ni completamente española, ni completamente latinoamericana— y, por otro, su vocación de universalidad por sus viajes y su vocación intelectual en el seno de la masonería.

La cuestión del doble es muy interesante en un relato en el que solo hay un narrador: es quizás una manera de duplicar al narrador en este monólogo y de mostrar que se está hablando a sí misma. Si se está hablando a sí misma se puede hablar de desdoblamiento narrativo, su palabra se construye en un movimiento cíclico durante el cual la bruja de San Antero funciona como una fuente de eventos historiográficos cuyos orígenes narrativos no se pueden explicar. El lector está en una posición ambigua dado que no sabe si la bruja de San Antero es Genoveva u otro personaje. Según Genoveva, es la bruja de San Antero que le permite acceder a algunos archivos de la toma de Cartagena. Supuestamente, obtiene este conocimiento gracias a ella, pero parece imposible si se trata

¹⁰³ A. ARIAS, «El doble y sus posibilidades en *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa», 2012, p. 11

¹⁰⁴ *Ibid.*

en realidad de su doble. Un fragmento, al final de la obra es particularmente ambiguo para el lector sobre el papel que tiene la bruja de San Antero:

He visto cuando la llevan a las cámaras de tortura y la obligan a tenderse sobre una mesa como de ocho pies de largo, en uno de cuyos extremos hay un collar de hierro que se abre en el centro para recibir su cuello, y a cuyos lados fuertes correas atan sus varazos y piernas, de tal modo que, activando el torno, su cuerpo es tirado con violencia, a la vez, en dos opuestas direcciones, con lo cual se dislocan sus coyunturas y sufre dolores sin cuento, [...] o ignoro si es a mí, únicamente a mí, a quien se aplican tales procedimientos, mas la verdad es que debo inclinarme por aceptar su consoladora presencia a mi lado, predicha hace casi sesenta años por Henri de Boulainvilliers, cuando me aconsejó no trabar amistad con mujeres salvo con aquella que me abriría las puertas del conocimiento, y eso precisamente ha hecho la bruja de San Antero (LTC; 548)

En este principio del último capítulo, la narración describe primero la tortura de la bruja de San Antero hasta que Genoveva se dé cuenta de que quizás se trate de ella misma. Este proceso de desdoblamiento de la personalidad en la protagonista también se encuentra en la novela de Espinosa *La tragedia de Belinda Elsner*¹⁰⁵, en la que un músico paralítico tiene un desdoblamiento de la personalidad volviéndose el doble de su madre esquizofrénica. El desdoblamiento es un procedimiento que se ve en personas que han sufrido traumatismos muy graves cuya mente se divide del cuerpo para poder soportar el trauma. Aquí, la tortura funciona como el elemento traumatizante, lo que permite dar vida al personaje de la bruja de San Antero. El lector tiene entonces acceso a dos visiones de Genoveva, las dos paradójicas, puesto que la bruja funciona como un testigo de la palabra de Genoveva y sobre todo como un doble que le permite tener una conciencia historiográfica:

hace dos años me tienen aquí, llevándome y trayéndome de esta celda a la cámara de torturas, o no sé si es ella, a la bruja de San Antero, a quien en verdad traen y llevan, y ya les he dicho todas las veces así lo desearon, que en las sesiones de mi logia, los nombres de cuyos demás integrantes la denunciante anónima no supo dar, ni yo habré jamás de revelarlos, cabalgamos en efecto sobre diablitos hipostasiados en cerdos, y usted aprieta el torno, señor don Julio César de Ayala, gran torturador, y yo le digo, o no sé si es la bruja de San Antero quien lo hace, que sosteníamos comercio carnal con los íncubos (LTC; 550)

En esta versión alucinada e irónica de su existencia, Genoveva se desdobra en dos versiones de su vida, la que toma Bernabé como testigo cuando le dice que ella nunca hizo estas cosas; y el relato que ella da a los inquisidores bajo la tortura. Haciendo de dos destinatarios diferentes dos relatos diferentes, ella construye por la palabra dos versiones

¹⁰⁵ G. ESPINOSA, *La tragedia de Belinda Elsner*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991

de su vida. Cabe al lector escoger cuál acepta, si Genoveva es bruja como lo dice al inquisidor Ayala, o si, al contrario, es una emisaria de la Ilustración europea.

Pensar a la vez la lectura y el conocimiento en una obra como *La tejedora de coronas* no es cosa fácil, como lo hemos podido ver hasta entonces. La idea de la lectura que nos proponemos de interrogar para la novela se entiende a la luz del estudio de las cuestiones narratológicas frente a la voluntad de investigar sobre un tipo de conocimiento que se sustraiga de las normas epistemológicas occidentales. En *La tejedora de coronas*, el conocimiento es llevado por el cuerpo de la protagonista, lo que tiene como consecuencia la necesidad de un cambio de la mirada del lector, que tiene que adaptarse a esta nueva forma de enunciación. Interrogaremos entonces la cuestión del lenguaje en la obra y la manera en que está tratado. En efecto, parece que el lenguaje propone una visión del mundo que le es propia y que es difícil hacer coincidir con la representación que el lector puede tener de la verdad. Se tratará entonces de estudiar la manifestación de una verdad propia al lenguaje, que reactualiza las leyes del conocimiento, frente a las cuales, el lector tiene que adaptarse.

3 EL LENGUAJE: ¿QUE VERDAD POSIBLE PARA EL LECTOR?

Écris pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité¹⁰⁶.

La cuestión formal del lenguaje es un ángulo particularmente fecundo para interrogar la idea de la transmisión del conocimiento. *La tejedora de coronas* es una novela que propone varios problemas formales durante la lectura, en particular en lo que remite a la definición del género del monólogo. ¿Cómo pensar el lector frente a un relato que se dice monológico? ¿Cómo entender la voluntad de una transmisión de conocimientos en un relato que se dirige a sí mismo? ¿Cómo reflexionar sobre el estatus de la narradora si el monólogo es el único testigo de su existencia? El lector frente a esto puede tener varios papeles: el de un voyeur que tiene acceso a los personajes de Genoveva; el de un testigo, cuya presencia es la única forma de salvar la memoria de la protagonista de la muerte; el de un curioso, interesado por el estatus autobiográfico de la novela... Estudiaremos la relación compleja entre el lector de un monólogo y el del narrador al intentar destacar los principales ejes que constituyen tal género literario. El estatus de la narración se hace aun más complejo cuando uno entiende que la larga confesión de Genoveva es en realidad una manera de entender el acontecimiento de 1697, que abarca a la vez la toma de Cartagena por el barón de Pointis y su violación, como si su cuerpo fuera la metonimia del traumatismo sufrido por su país. Su trabajo de historiadora, que recopila hechos, busca fuentes se opone de manera extraña al ritmo discursivo de la confesión, como si le fuera imposible transcribir una historia lineal de su país, como si solo pudiera ser ilustrada por los arabescos ilógicos del barroco. Heredera de la tradición de las narradoras intradieéticas y femeninas —como la Molly Bloom de Joyce, por ejemplo—, Genoveva es, a la vez un personaje cuya interioridad es toda la novela, y un personaje cuyas aventuras y experiencias son la materia prima del relato. Lo que la distingue

¹⁰⁶ M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 65.

principalmente de los textos monológicos del siglo XX son las experiencias exteriores que le advienen, aunque sea un relato a la primera persona, cuyo estatus enunciativo no está muy claro. Pese a que algunos momentos sean reflexiones sobre su interioridad, en ningún momento se trata de hacer un retrato de su alma. Lo que importa aquí parece más bien ser su situación político-social en una época dada. De hecho, Germán Espinosa maneja con genio esta doble ambigüedad: la investigación interior del alma humana y el cuestionamiento exterior de una situación histórica y social.

3.1 EL PAPEL DEL LECTOR FRENTE AL MONÓLOGO

3.1.1 *El monólogo interior*

Averiguaremos en esta parte qué tipo de narrativa desarrolla *La tejedora de coronas*, a qué género pertenece y trataremos de definir los diferentes términos que se utilizan para caracterizarla—monólogo interior, flujo de conciencia, etc.—. Es esta particularidad narrativa que la da toda su complejidad al personaje y permite al lector acceder a conocimientos de naturalezas distintas. Para esto empezaremos por analizar los diferentes términos. Parece que, en primer lugar, haya una imprecisión en la definición del “*stream of consciousness*” Según el psicólogo William James¹⁰⁷, el flujo de conciencia se define por la presencia de los estados psicológicos del personaje en la novela. Lo que define una novela de flujo de conciencia sería su tema, que se concentra en la conciencia de un personaje. En este caso, se podría decir que *La tejedora de coronas* funciona como un relato de flujo de conciencia, siguiendo la tradición del monólogo interior femenino, tal y como lo podemos encontrar con el personaje de Molly Bloom. Su famosísimo soliloquio funciona de manera muy parecida a *La tejedora de coronas*, con una ausencia significativa de puntos, —aunque no haya comas—, y la utilización de una escritura que calca el movimiento del pensamiento. Recordamos la traducción que Borges hizo de la última página de *Ulysses*, una traducción que muestra una lectura muy extrema de la obra y que suscitó controversia:

y Ronda con las ventanas de las posadas ojos que atisban y una reja escondida para que bese los barrotes su novio y los bodegones a medio abrir toda la noche y las castañuelas y aquella noche en Algeciras cuando perdimos el vapor las castañuelas y el sereno pasando quietamente con su farol y Oh ese torrente atroz y de golpe Oh y el mar carmesí a veces como fuego y los ocasos brillantes y las higueras en la Alameda sí y las callecitas rarísimas y las casas rosadas y amarillas y azules, y los rosales y jazmines y geranios y tunas y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la Montaña sí cuando me até la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y como me besó junto al paredón morisco y pensé lo mismo me da él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que me pidiera otra vez y entonces me pidió si quería sí para decirle sí mi flor serrana y primero lo abracé sí y encima de mí lo agaché para que sintiera mis pechos toda fragancia sí y su corazón como enloquecido y sí yo dije sí

¹⁰⁷ W. JAMES, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, 1958

quiero Sí¹⁰⁸.

Sabemos que este monólogo influenció mucho la escritura de Germán Espinosa e incluso es posible que haya conocido la versión de Borges. En una entrevista, el autor colombiano dice lo siguiente sobre la influencia de Joyce en su obra y sobre la forma del flujo de conciencia:

Yo supe, una buena mañana, en qué forma debía escribir *La tejedora de coronas*, y créame que, entonces, todo fluyó como manantial. La novela solo podía ser escrita así, en forma de soliloquio, ya de monólogo, ya de diálogo (en que el interlocutor no se evidencia), etcétera. En verdad, los antecedentes de este método se encuentran en Joyce, en Svevo, en Dorothy Richardson, no en la novela hispanoamericana. Recuerde, por ejemplo, *El despertar de Finnegan*, pero observe que yo he impuesto al lenguaje mayor orden lógico, a fin de no desconcertar jamás al lector. De allí que la novela sea posible leerla, en un primer plano de lectura, como una obra de mero entretenimiento¹⁰⁹.

El escritor pone el acento sobre la forma de escritura, “como manantial”, una escritura que se hace el reflejo de la forma de la lectura, donde fluyen los pensamientos de la protagonista pero en el que el autor ha respetado cierto orden lógico. Para intentar circundar este estilo o género, vamos a intentar comprender las modalidades de este tipo de monólogo y las maneras a partir de las cual se constituye. En su capítulo “le monologue autonome” de *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn dice lo siguiente sobre el monólogo de “Penélope”, que nos permite pensar *La tejedora de coronas* a la luz del monólogo autónomo de Joyce:

Les monologues intérieurs autonomes constituent un corpus limité, dans lequel on peut considérer “Pénélope”—le monologue de Molly Bloom, à la fin d’*Ulysse*—comme un *locus classicus*, l’exemple le plus fameux et le plus achevé du genre¹¹⁰.

Sin embargo, una de las diferencias fundamentales entre *Ulysses* de Joyce y *La tejedora de coronas* de Espinosa es la temporalidad de la narración. En el soliloquio de Molly Bloom, la narradora-pensadora está anclada en un presente de narración (“ojos que atisban y una reja escondida para que bese los barrotes”) que se acuerda de momentos pasados (“cuando perdimos el vapor”). En *La tejedora de coronas*, la mayor parte del

¹⁰⁸ J. L. BORGES, “El *Ulises* de Joyce”, Buenos Aires, *Proa*, n° 6, 1925

¹⁰⁹ L. M. GIRALDO, “Encuentro con Germán Espinosa”, *Espinosa Oral*, Barranquilla, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000.

¹¹⁰ D. COHN, *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 245

relato tiene lugar en un pasado muy bien definido, pero un pasado que se vuelve más o menos lejano en función del encadenamiento de los recuerdos. Y solo de vez en cuando, el lector puede tener acceso al presente de narración, que explica desde donde habla Genoveva. Estos momentos de presente son escasos:

y en particular desde mi retorno al caserón de la plaza de los Jagüeyes, el mundo se me ha ido afantasmado, pues los mayores de noventa años solemos padecer de achaques de irrealidad, y es debido a ello por lo que, a ratos, me pregunto si será verdad que me acompaña, en esta celda del nuevo palacio de la Inquisición esa mujer tan sabia, o si será una mera ilusión, porque creo recordar que, al principio, yo me encontraba sola aquí, y ella apareció cualquier día, sin anuncio previo, pero me parece que tú puedes verla, Bernabé, y usted también, señor fiscal fray Juan Félix de Villegas (LTC; 529)

El lector tiene pocos indicios para entender desde donde habla la narradora. De hecho, se trata de un flujo de conciencia particular porque está fuertemente centrado en la transcripción de recuerdos más que en la presentación de sensaciones presente. Al contrario del arquetipo del flujo de conciencia que sería *Ulysses*, se puede decir que, en *La tejedora de coronas*, el pensamiento y las emociones son más importantes que la verbalización racional como presentación de la palabra misma. En este caso, surge una paradoja fundamental de *La tejedora de coronas*: el papel del flujo de conciencia estaría por esencia opuesto al conocimiento positivo y racional por su dimensión de interioridad, cuyas leyes son diferentes de las leyes de la física. La novela es a la vez, la exploración de la mente de una mujer del siglo XVIII y la búsqueda de posibilidades de conocimientos interiores. Nos podemos preguntar, en qué medida se trata realmente de un flujo de conciencia dado que la novela no funciona como una exploración de la *psique* de la narradora porque se trataría quizás más bien de una reflexión sobre el tiempo, con los vaivenes de los recuerdos que integran los pensamientos de personajes diferentes, haciéndolos revivir. En efecto, *La tejedora de coronas* funciona tal vez más como un análisis de las situaciones exteriores que de los movimientos de la conciencia:

valido de lo cual el comerciante arrugó la cara para escrutar concienzudamente, ocupación en la que tenía cierta práctica, ya que había sido marino y no jardinero, de modo que aquella selva de orbes locos desperdigados por el vacío le era, hasta cierto punto, familiar, lo cual no debió obstar para que, por un instante, creyera sentir el vértigo del infinito, como si de repente el mirador, la casa, la ciudad hubiesen desaparecido y él se hallara flotando en el éter misterioso definido por los filósofos antiguos como el alma del mundo, pero claro, su gordura era lo bastante contundente como para sacarlo al rompe de ese engaño y permitirle declarar, bajando el telescopio, que no, que nada veía que antes no estuviese allí, afirmación que satisfizo malignamente a Cipriano (LTC; 19)

Este fragmento es interesante porque muestra un monólogo que no respeta las leyes tradicionales de la narración. Aquí, Genoveva está describiendo un momento durante el cual Lupercio Goltar, el padre de Federico mira a través el telescopio de su hijo que dice haber descubierto un nuevo planeta. Sin embargo, cuando la narradora describe la sensación de Lupercio frente al telescopio (“creyera sentir el vértigo del infinito, como si de repente el mirador, la casa, la ciudad hubiesen desaparecido”), se vuelve de repente narradora omnisciente al entender y explicar exactamente lo que el padre está sintiendo. Otra cosa que la distingue del flujo de consciencia es el rechazo de un análisis de su psicología. A menudo destacan verbos que muestran la interioridad, sin participar de un auto análisis:

y pensé que, para tomar el baño aquella noche, el quinto o sexto día, sería mejor llevar camisola al meterme en la bañera, pues ir desnuda era un reto del Señor, y un rayo podía muy bien partir en dos la casa (LTC; 9).

Los verbos como “pensé que” o “sería mejor llevar” muestran que el lector accede a los pensamientos de la narradora a través de la focalización interna. Sin embargo, no parece haber un auto análisis de la narradora sobre sí misma, como la puede haber en las novelas psicológicas. El monólogo interior, que se justifica por un narratario que se habla a sí mismo, fue definido por Edouard Dujardin en su obra *El monólogo interior* como un proceso que:

tiene la intención de evocar el flujo ininterrumpido de pensamientos que pasan a través del alma del personaje a medida que nace sin explicar la secuencia lógica de los pensamientos¹¹¹.

La tejedora de coronas puede ser interrogada a partir de este proceso narratológico. En particular en cuanto a la elección del Germán Espinosa de suprimir los puntos en el seno de los capítulos. Este proceso de supresión de la puntuación en la obra permite mostrar el desorden de sus pensamientos, pero también muestra los pensamientos de otros personajes, como si Genoveva fuera al mismo tiempo un narrador omnisciente e interno. Parece entonces muy difícil insertar la novela dentro de un género exacto. Tiene algunas características del flujo de consciencia, pero al trastocar la lógica de la narración, impide que el lector esté seguro de la naturaleza exacta de la obra. Por supuesto, hacer acercamientos a otras formas de relato conocidos permite entender la obra mejor.

¹¹¹ E. DUJARDIN, *Han cortado los laureles. El monólogo interior*, Santander, Desvelo Ediciones, 2018, p. 120

3.1.2 *El origen de la voz*

Dorrit Cohn hace una tipología muy precisa de las diferentes formas de monólogo. Pero una de las cosas que permite declarar que se trata de un monólogo interno es la cuestión de la representación del tiempo bajo la forma del flujo de consciencia:

La plupart des monologues font une place au souvenir d'évènements passés, et il en est de même, tels les monologues du *Bruit et la Fureur*, qui ne sont composés que de cela. Mais dans les vrais monologues intérieurs la suite temporelle des événements passés fait place à la succession temporelle des instants du souvenir présent, et le passé se trouve ainsi radicalement dissocié de toute chronologie. Le monologue autobiographique n'a de commun avec les autres monologues autonomes qu'un seul trait caractéristique : la suppression de tout mode de présentation réaliste, caractéristique nécessaire mais non suffisante pour donner l'illusion dont dépend le monologue intérieur, celle d'un flux de pensées fortuit¹¹².

Al trastocar la lógica de la temporalidad racional, haciendo cohabitar el pasado con el presente de narración, el relato de Genoveva se instituye como monólogo interno. Sin embargo, Germán Espinosa va más allá del simple monólogo interno porque hay una ambigüedad para el lector en lo que toca al origen de la voz de Genoveva. El lector solo accede al conocimiento de su origen de manera fragmentada y por inmersiones repentinas al tiempo presente de la narración, sin saber si se trata de un relato oral, escrito o de un pensamiento. Sobre la cuestión, en el capítulo “Du récit au monologue”, Dorrit Cohn dice lo siguiente:

Dans le cas du monologue autonome, c'est la nature même du genre qui exige que disparaisse cette justification réaliste de l'origine du texte : ce type de monologue ne peut donner l'illusion qu'il rend compte d'un flux de pensées que s'il renonce à celle d'une relation causale entre langage intérieur et texte écrit. [...] C'est là une différence entre récit à la première personne et monologue intérieur qui semble, à première vue, fournir un critère sûr pour distinguer les deux formes. Mais il y a un nombre non négligeable de textes à la première personne qui laissent délibérément dans le vague le problème de leur origine, ou dans lesquels cette origine reste mystérieuse, indéterminée, voire contradictoire. Ces ambiguïtés quant à leur statut narratif rapprochent beaucoup de tels textes des monologues autonomes, et en font même souvent l'objet de litiges frontaliers¹¹³.

Este fragmento analiza detalladamente las formas genéricas del monólogo y de las escrituras a la primera persona. Lo que dice Dorrit Cohn aquí permite reflexionar sobre

¹¹² D. COHN, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 208

¹¹³ *Ibid.*, p. 215

el estatus de la voz de la narradora en *La tejedora de coronas*. En efecto, el origen — desde donde habla— de la voz narradora no está completamente claro en la novela. Aparentemente se trataría de una voz oral porque se dirige a otros personajes como si tuviera un público que la está escuchando: “tu puedes verla Bernabé, y usted también (LTC; 497)”. Pero en ningún momento se hace referencia a una posible puesta en escrito del relato, aunque se trate de una novela. Lo más probable es que se trate de un monólogo interno durante el cuál se está rememorando todos los episodios de su vida, cuando está frente a la muerte. Esta reflexión sobre los errores del pasado se puede encontrar también en una novela como *La muerte de Artemio Cruz*¹¹⁴ de Carlos Fuentes, en la cual el protagonista, en su lecho de muerte, se rememora su vida y su papel en la revolución mejicana, interrogándose sobre sus errores a través de un procedimiento similar al de *La tejedora de coronas*, la analepsia.

D. Cohn analiza después la cuestión del público de tal discurso interno en la novela *La chute* de Camus:

Ce n'est que progressivement qu'il s'avère que cet auditeur fantomatique n'est autre qu'un faire-valoir au profit du locuteur, ou plutôt, comme le révèle le dernier paragraphe du livre, un doublé, pourvu d'un passé identique, et qui donc a un discours identique à tenir [...] Nous n'avons donc rien d'autre, tout au long de ce livre, qu'un monologue silencieux se faisant passer pour un dialogue à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre¹¹⁵.

Este doble, que permite la ilusión de un relato en voz alta cuando en realidad es en voz baja es un eco al estatus doble de Genoveva y a la figura bastante problemática de la bruja de San Antero que resulta ser un doble de la misma Genoveva, doble sabia y repleta de conocimiento que acaba siendo su última compañera. Recordamos que en *La chute*, lo que hace que el locutor necesite hablar es un traumatismo que cuenta a su doble: el de haber visto a una mujer suicidarse en el Sena, sin hacer nada para salvarla. En *La tejedora de coronas*, la necesidad de contar también se origina en un sentimiento de culpa, el de no haber prevenido las autoridades de la venida de los franceses:

Se obstinaba en que no violaría la promesa hecha a Leclerc, tú en cambio, Genoveva, no hiciste promesa alguna, eres libre de denunciar ante las autoridades la presencia de filibusteros en la

¹¹⁴ C. FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid: Cátedra, 1995

¹¹⁵ D. COHN, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 204

flota enemigo, (...) me sugirió decir que había visto a los piratas, desde una duna, recoger cocos en el palmar, y haber pensado que se trataba de simples contrabandistas, entonces preferí guardar silencio porque en mi cabeza empezaban a revolverse las palabras traición, cobardía, cuyo significado quizás no me era claro aún (LTC; 117)

Hay una sensación de culpa muy presente en la obra que se expresa por el remordimiento de no haber dicho la verdad sobre la venida de Leclerc, para proteger a Federico. Este sentimiento de culpa se manifiesta bajo la figura del traumatismo que acaba siendo una obsesión: la toma de Cartagena y su violación son recuerdos están presentes en todos los capítulos de la obra y funcionan como un motivo obsesivo que se entiende a la luz de la construcción de un sentimiento de culpa, que puede explicar la circularidad de este recuerdo como un motivo de la obsesión¹¹⁶.

Sin embargo, la masonería y el trabajo de difusión del Siglo de las Luces por el mundo funciona como una redención para redimir su culpa originaria:

donde empecé a familiarizarme con los propósitos de la organización, a la cual no podía aún tomar demasiado en serio, y después vi que era, dado el designio que para mí se había fraguado, lo más serio que me había acontecido en la vida, incluido el asalto de Cartagena por la escuadra del barón de Pointis, incluido también el baldón que cayó sobre la memoria de Federico por culpa de ese funesto gobernador Diego de los Ríos, ese traidor a su propia sangre (LTC; 127)

La búsqueda de la verdad sobre el asalto de Cartagena por la protagonista, a través de los archivos, es también una manera de saber si toda la culpa de la invasión francesa es suya o si ha habido otros actores de la historia —en este caso, se trata también de la codicia del gobernador ficticio de Cartagena, Diego de los Ríos—. La masonería, que corresponde un símbolo de la propagación de la Ilustración francesa tiene un estatus ambiguo. Funciona como un símbolo de un saber dominante, pero al mismo tiempo como lo que permite a Genoveva extirparse de su culpa originaria.

La relación con Luis XIV es también paradójica: objeto de fascinación y de seducción, es el monarca que envió sus tropas para invadir Cartagena:

vimos a las mujeres casi forzar las puertas cerradas de la Catedral para orar ante los santos de su devoción, vimos a fray Miguel Echarri, en mitad de la plaza, dirigir preguntas ansiosas a los transeúntes, vimos al obispo y sus diáconos gesticular en el atrio, muy conmovidos, y creo que semejante desconcierto no volví a verlo sino cuando en París, el primero de septiembre de 1715, según la exacta predicción del astrólogo y conde Henri de Boulainvilliers, de la cual François-Marie había hecho mofa, se anunció que acababa de fallecer Luis XIV, el hombre

¹¹⁶ G. F. QUINTERO, « La culpa en la novela histórica de Germán Espinosa », *Germán Espinosa: señas del amanuense*, 2008, p. 77

que trastornó irremediamente nuestras vidas, y las de tantos más, el hombre que despreció a nobles y eclesiásticos para encumbrar a la burguesía, el hombre que al dar carta blanca a Colbert suprimió las exacciones estatales pero al hundirlo las restauró aún más injustas, el hombre que sacó del marasmo a la industria y al comercio francés, el hombre que obligó a su corte a inclinarse ante sus amantes como si fueran reinas, el hombre que se inclinaba ante toda mujer para besarle la mano por humilde que fuese, el hombre de quien se decía que era el más guapo del reino, el hombre que impuso en España la dinastía de los Borbones, el hombre que obligaba a sus ujieres de cámara a besarle el trasero, el hombre ante cuya ambición se gestó la liga de Augsburgo, el hombre que besó también mi mano, hombre en fin que dio a su país la preponderancia política necesaria para que sus artes y cultura florecieran como nunca antes (LTC; 171)

Hay en este párrafo, un fenómeno de analogía entre la sorpresa ante la actitud de los habitantes de Cartagena durante la invasión francesa y, del otro, la misma sorpresa frente a la muerte del monarca Luis XIV. A nivel estilístico, hay un paralelismo que se ve expresado por la repetición de un sistema anafórico en los dos episodios (“vimos (...) vimos” y después “el hombre (...) el hombre”) que permite mostrar la simultaneidad de los recuerdos y su imbricación en la mente de la narradora. Pero esta superposición de recuerdos es extraña porque Luis XIV es justamente el hombre que ordenó la toma de Cartagena por su flota y, en vez del retrato acerbo que podría esperarse, Genoveva lo muestra como un rey fascinante, que amó tanto a las mujeres como a su reino y que permitió el florecimiento de las artes. Un hombre, en fin, que ella conoció, y que merece su respeto por ser el emblema de la difusión de la Ilustración, frente a la cual se opone una Cartagena obscurantista pero amada.

3.1.3 *Oralidad de la voz e ignorancia del lector*

Si la razón por la cual la voz de Genoveva empieza a resonar tiene su origen en una culpa originaria que intenta redimir gracias a la masonería, cabe entonces resaltar que se trata de una narración oral, o por lo menos una forma de pensamiento cuyas modalidades son orales. Se ha podido decir¹¹⁷ que la voz de Genoveva se constituía de manera contraria a la de la voz de Scheherezada en los cuentos de las *Mil y una noches*. Cuando la amante del sultán sigue hablando para evitar la muerte, la palabra de Genoveva, al contrario, la acerca cada vez más a una muerte segura, que el lector anticipa con el final de la narración y de la obra. Cuando acaba de llegar a París, que conoce a François-Marie y a la logia,

¹¹⁷ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «*La tejedora de coronas* de Germán Espinosa», *op. cit.*

Genoveva subraya su propio papel de cuentista frente a François-Marie, que entonces asume el del sultán:

que en América los vasos en que se bebía eran de diamante, los colchones en que se dormía de plumas de colibrí, las alcobas incrustadas de rubíes y esmeraldas, los carruajes tirados por carneros rojos, de oro sólido las mesas de los figones, las gentes de una tierna hermosura, enmarcadas por un paisaje de inaccesibles montañas, selvas de plantas carnívoras y ríos tan anchos como mares, así que deseaba volver esa imagen a sus debidas proporciones, en lo cual le ayudé lo que me fue posible, convirtiéndome a sus ojos en algo así como la anti-Scheherezada, a cambio de que me familiarizara con este otro mundo alucinante, el de París (LTC; 101)

Este fragmento muestra la oposición de dos mundos: la colonia española y el Caribe cartagenero frente a la ciudad parisiense. Hay una representación de las colonias idealizada y que remite al universo de los cuentos de hadas y de lo maravilloso. Su papel de anti-Scheherezada es entonces de desmitificar esta representación folklórica de América que François-Marie tiene, para mostrarle las verdades sociales de las colonias. En vez de crear un mundo maravilloso por la palabra, Genoveva crea un mundo real, lo que Max Weber podría llamar el *desencanto del mundo*¹¹⁸, es decir, el final de las creencias mágicas y religiosas que circundan el universo imaginado de las colonias, —el mismo universo mágico que podría representar el oriente descrito por Edward Saïd¹¹⁹—. Es una manera entonces de pensar las colonias bajo modalidades que no son las del Occidente, que opone barbarie y civilización. Las colonias, al ser descritas por Genoveva de manera realista, pierden de su imaginario mágico que es justamente una de las formas de dominación de la cultura europea sobre sus colonias.

Esta reivindicación de la tradición del cuento oral está subvertida por la modalidad de expresión de la confesión, dado que, al final, el lector entiende que la narradora se habla a sí misma, o que por lo menos, hay una dirección de la palabra hacia el otro (Bernabé, el inquisidor...) pero que no puede llegar a su meta. Hablando de la confusión entre discurso íntimo y discurso dirigido al otro, Dorrit Cohn indica:

Tant que le narrateur “écrit” ou “parle”, il se situe à l’intérieur du schéma général de la communication : il expose, il explique, il associe causes et effets, et inévitablement, il retrouve la succession temporelle. Les associations intimes qui déterminent la succession des souvenirs ne peuvent jouer pleinement dans le récit à la première personne que lorsqu’à la fiction de la communication orale ou écrite se substitue celle du discours intime, adressé à soi-même, c’est-

¹¹⁸ M. WEBER, *Le savant et le politique*, Paris, Presses Électroniques de France, 2013

¹¹⁹ E. SAÏD, *L’orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, Paris, Seuil, 2003

à-dire lorsque le récit renonce aussi bien à la chronologie des événements dont il se fait écho qu'à son propre mode de présentation en tant que récit¹²⁰.

Si, en efecto, la narración de *La tejedora de coronas* se hace de manera silenciosa, sin ningún destinatario real y sin ningún soporte escrito, las modalidades de enunciación están completamente reinventadas. Si la narradora no está sumisa al orden de la narración oral o escrita pero simplemente al orden de sus pensamientos, la realidad representada es otra y simplemente rememorativa. Como lo sigue diciendo Dorrit Cohn:

La seule continuité dans le temps qu'offre le monologue remémoratif est celle de l'esprit qui laisse surgir le souvenir. Dans la mesure où dans cette variante du monologue autonome l'esprit tout entier se tourne vers le passé, les événements rappelés par le souvenir sont associés entre eux uniquement, sans être reliés à la durée d'une élocution silencieuse se déroulant dans le temps. Par leur structure temporelle, les monologues remémoratifs sont donc non seulement moins contraints que les autres types de fiction rétrospective, mais plus libres aussi que les monologues autonomes, qui s'attachent à la simultanéité de l'expérience¹²¹.

Frente a este tipo de enunciación, ¿qué posición puede tener el lector? ¿Cómo se piensa un lector frente a un monólogo tiene que ser interior y mostrar los pensamientos de la narradora, que situación tiene el lector frente a un texto problemático como éste? Se podría hacer la hipótesis de una voz autoritaria porque monológica, es decir una voz que se manifiesta como única e insta una verdad absoluta frente a la cual el lector tiene que callarse y aceptar la verdad que se le propone. La idea de una ignorancia elemental del lector está desarrollada en la obra *L'expérience intérieure* de Maurice Blanchot. El crítico habla del acontecimiento de la lectura como una manifestación única y singular, frente a la cual el lector se muestra como una hoja blanca de saberes anteriores, aceptando la lectura en su acontecimiento:

Lire ne demande pas même de dons et fait justice de ce recours à un privilège naturel. Auteur, lecteur, personne n'est doué, et celui qui se sent doué, sent surtout qu'il ne l'est pas, se sent infiniment démuné, absent de ce pouvoir qu'on lui attribue, et de même qu'être "artiste", c'est ignorer qu'il y a déjà un art, ignorer qu'il y a déjà un monde, lire, voir et entendre l'œuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir, exige un savoir qu'investit une immense ignorance et un don qui n'est pas donné à l'avance, qu'il faut chaque fois recevoir, acquérir et perdre, dans l'oubli de soi-même¹²².

La idea según la cual para entender y aceptar una obra literaria hay que acceder a una humildad que permite la expresión de la obra a través de la lectura, es una manera de

¹²⁰ D. COHN, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 209

¹²¹ *Ibid.*, p. 211

¹²² M. BLANCHOT, *L'Espèce intérieure*, Paris: Gallimard, 1955, p. 200

pensar que la lectura transmite un conocimiento singular y renovado cada vez. Esta dimensión del conocimiento se puede encontrar en *La tejedora de coronas* en la vertiente historiográfica de la búsqueda de verdad de Genoveva. La cuestión de la verdad historiográfica, que en realidad se trata de una ficción, representa la búsqueda de la verdad por el personaje. Frente a esta historia interrogada y utilizada como material plástico y literario, el lector tiene que aceptar esta verdad literaria que está surgiendo frente a él.

3.2 ¿UNA VERDAD LITERARIA?

3.2.1 *El arabesco barroco*

Una de las primeras formas de manifestación de esta versión literaria de la historia es la utilización de los motivos barrocos en la escritura, lo que permite una investigación histórica contada bajo el signo de una escritura serpentina. Esta escritura se puede entender a la luz de lo que se llama la línea serpentina en el arte manierista. Línea invisible en el cuadro que lo estructura, la línea serpentina es un eje de construcción de forma sinuosa que permite la armonía de las curvas y de los arabescos. Con ella se conserva implícitamente el equilibrio del cuadro. Este equilibrio podría remitir a la construcción de la obra hecha de manera barroca por los vaivenes de los recuerdos. Este motivo se podría leer como un arabesco de los recuerdos que están orientados por una línea serpentina, oscilante, que le da a la obra una construcción no rectilínea. Esta línea sería entonces la voz de Genoveva que se va desarrollando como un hilo de Ariana serpenteante.

Germán Espinosa él mismo califica su obra de barroca en una entrevista con Liliana Ramírez Gómez. Ella le pregunta: “Su obra ha sido calificada por algunos como barroca ¿Qué piensa usted de esto?”

Él responde:

Podría ser. De hecho, sí, experimentos barrocos como *Los cortejos del diablo* para responder a necesidades de un texto que narra acontecimientos en un siglo tan barroco como el XVII. Pero ¿quién puede catalogar como barrocas *El magnicidio*, *El signo del pez* o *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*? A la crítica le gusta el facilismo, y apela a estas clasificaciones a veces gratuitas. Esto, claro, refiriéndonos a un barroco formal, porque desde el punto de vista del contenido la fuerte subjetividad del quehacer literario actual casi obliga a cierto género del barroco¹²³.

¹²³ L. R. GÓMEZ, “Una cabeza llena de ideas”, *Espinosa Oral*, Barranquilla, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000, p. 64-65.

Lo que se puede destacar en su respuesta es la porosidad admitida entre una época y la forma literaria bajo la cual se representa esta época. De la misma forma que para *Los cortejos del diablo*, *La tejedora de coronas* se sitúa en una época profundamente barroca, razón por la cual, es necesario representarla bajo una escritura barroca. Se podría llegar a decir que, para acceder a la representación del mundo propia al siglo XVII hay justamente que acceder a su visión del mundo¹²⁴. Y, ¿qué, sino el arte, puede más que todo ser testigo de esta representación? Si el arte del siglo XVII es un arte manierista y barroco, es que muestra algo del sistema de representaciones de la época, estilo formal que, para entrar completamente en una época, está mostrado en *La tejedora de coronas*. De esta manera, se puede decir que la forma de contar la narración también sirve para ubicarla en un imaginario mental, como si fuera un trabajo de arqueología de las representaciones. Sobre la cuestión, el crítico Sebastián Buitrago dice lo siguiente:

El trabajo de Espinosa se sustenta sobre el trabajo miniaturista del lenguaje, cuya factura frecuentemente barroca absorbe multitud de referentes culturales, se regodea en el detalle expresivo para enmarcar circunstancias psicológicas y sociales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación histórica¹²⁵.

Es decir que, a nivel micro estructural, el estilo barroco se manifiesta en la utilización y la superposición de referencias, eruditas o no, lo que permite entonces una representación minuciosa de las mentalidades de la época. Sin embargo, la forma misma del barroco impide una lectura histórica. Bajo la forma de la repetición y la variación de sus motivos, la cronología histórica queda trastocada. Hay un espacio, una diferencia entre la representación que hace el barroco de la realidad de su época histórica. Es decir que, si el barroco es un sistema de representación del mundo, no es una representación verdadera y científica, tal y como se puede entender en una lectura histórica. Hay una incoherencia en el barroco que se podría pensar como la manifestación de la complejidad de la realidad, por un lado, y del otro, la voluntad de representación de esta realidad bajo las reglas serpentinadas establecidas anteriormente.

El barroco sería entonces, un estilo de la complejidad, de la mezcla, que crea problemas epistemológicos cuando se trata de definirlo, en particular por su dimensión

¹²⁴ O. E. BULA ESCOBAR, «Genoveva Alcocer», *op. cit.*

¹²⁵ S. P. BUITRAGO, «Germán Espinosa. La otra cara de la literatura colombiana», *Germán Espinosa: señas del amanuense*, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 95

profundamente híbrida. Sobre la cuestión, cabe citar a Alejo Carpentier que propone un paralelo significativo entre mestizaje latinoamericano y barroco. Los dos, según él, son manifestaciones de las mutaciones, simbiosis y mestizajes:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del Barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece en la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente, la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco¹²⁶.

Se podría decir que, a partir de esta perspectiva, la forma barroca puede dar y decir una verdad sobre América Latina absolutamente única, porque justamente, el barroco contiene motivos no lineales que no corresponden a una historia sino a una multitud de realidades históricas que mezclan pasados diferentes. Es la razón por la cual, la cuestión historiográfica está profundamente vinculada con el estilo de la obra, que une forma y fondo para tratar de alcanzar una realidad sobre América Latina.

3.2.2 *Investigaciones sobre la toma de Cartagena*

En la novela, a menudo surgen recuerdos muy detallados sobre la toma de Cartagena que se van tejiendo como un relato autónomo en la narración. El lector va descubriendo poco a poco las razones por las cuales la invasión de la ciudad por los franceses tuvo lugar. Este conocimiento se va construyendo durante la lectura paralelamente a un primer nivel temporal que relata recuerdos más cercanos. Cada capítulo empieza en una época dada de la vida, diferente de los otros, cada vez más reciente, que se va aproximando al momento de enunciación. Sin embargo, no se puede hablar de cronología porque estos capítulos contienen otros recuerdos imbricados, entre los que siempre se encuentra un recuerdo sobre la toma de Cartagena. Este recuerdo en particular vuelve como un motivo obsesivo que trata en realidad de buscar la razón fundamental de la invasión. Es así como el lector se da cuenta que uno de los culpables de ello es el gobernador Diego de los Ríos y, a través de él, toda la estructura colonial hispánica. Esta investigación por parte de Genoveva toma la forma de una investigación historiográfica. A través de sus recuerdos,

¹²⁶ A. CARPENTIER, «Lo barroco y lo real maravilloso», *Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004

Genoveva se vuelve ella misma un avatar de la historiadora y, de manera más lejana, del mismo escritor que busca fuentes para su obra:

donde Miguel Echarri, ensimismado ante su viejo escritorio de caoba, como tuvo el valor de confesarlo en las memorias que, veinte años más tarde, escribió en el convento dominicano de Segovia y que jamás pude leer, porque fueron quemadas apenas unos años después por disposición del Maestro General de la Orden, que las encontró pornográficas y blasfemas, pero que la bruja de San Antero me desentrañó en sus lebrillos llenos de agua poco antes de ser ejecutada por el Santo Oficio, ensimismado frente a su viejo escritorio de caoba pensaba en ese triángulo enmarañado que se alzaba de las entrepiernas de Hortensia García (LTC; 132)

El acceso a las fuentes históricas es aquí extraño: Genoveva llega al conocimiento de las memorias de Miguel Echarri sin leerlas, después de su destrucción, gracias a los poderes de la bruja de San Antero. Es un procedimiento literario muy raro dado que el conocimiento de la historia no tiene un origen racional, sino que remite a un origen mágico, las visiones de la bruja, que por lo que hemos visto podría ser un doble de Genoveva. Se podría entender como una puesta en abismo de la actividad del escritor que mezcla ficción e historia. El acceso a la verdad histórica en la obra no tiene carácter científico y remite a las leyes nebulosas de la creación literaria. Es en este origen extraño y maravilloso de la historiografía propia a la novela, donde se representa la hibridación entre historia y ficción.

Las fuentes de la historia que Genoveva intenta recompilar son variadas, pero siempre investigan el año 1697:

y él tuvo que escurrirse por entre el dédalo de calles y sombras del arenoso y amurallado Getsemaní, hundido a esas horas en un silencio untuoso, un poco agorero, pero de aquello nada supimos nunca nosotros, ni nos hubiera interesado maldita la cosa, porque en nada nos hubiéramos imaginado que podía tocarnos más un episodio en la crónica corruptela de la administración de las Indias, y habían de pasar años antes que yo, sólo yo de entre nuestro grupo familiar, compilara pacientemente la verdad para librar de infamias la memoria de Federico (LTC; 98)

Aquí, la razón por la cual Genoveva hace estas investigaciones ya no es exclusivamente la toma de Cartagena en sí, sino la necesidad de restablecer la verdad sobre la muerte de Federico. El lector acaba entendiendo que su muerte es una consecuencia de la corrupción de la administración colonial y que no tiene nada que ver con su juicio como traidor. Por un lado, la historia sirve para restablecer una verdad personal y, por el otro, sirve para mostrar otra versión, que no es la versión oficial del gobierno. Esta manera de hacer la historia, investigando, es una escapatoria a la historia de los grandes personajes, que muchas veces glorifica figuras institucionalizadas, sin interrogar la veracidad de los

hechos. Puede ser la razón por la cual el año 1697 funciona como momento de creación del relato, un instrumento para medir el tiempo que pasa, un año cero, a partir del cual se puede contar la historia de Genoveva:

Así que una mañana de la primavera de 1712, quince años después del asalto de Cartagena por la flota del barón de Pointis (LTC; 66)

El año 1697 es a la vez, el año de la toma de Cartagena, de la muerte de Federico y de su violación, todos estos acontecimientos traumatizantes marcan una etapa muy fuerte en su vida, que ilustra el momento de su pasaje a la edad adulta. En su obra *Temps et récit*¹²⁷, el filósofo Paul Ricœur muestra que existe una paradoja entre el tiempo del cosmos, o científico y físico y el tiempo humano. Aunque él esté hablando del tiempo histórico para cuestiones historiográficas, sus reflexiones pueden ser utilizadas para pensar el relato literario dado que considera el relato histórico como literario. Según él, el tiempo humano solo puede manifestarse a través del relato, porque justamente, el tiempo humano del pensamiento es un tiempo de las emociones. Entonces, el relato configura absolutamente el tiempo¹²⁸. En este sentido, *La tejedora* produce una reflexión sobre el tiempo porque la estructura de la novela supone que el tiempo vivido y los recuerdos, solo existen a través del lenguaje producido por la narradora. Hasta se podría hacer la hipótesis de que los recuerdos solo existen porque ella los cuenta, tienen una realidad física a través de la palabra. El lenguaje utilizado por Genoveva tendría un poder de resurrección del pasado, haciéndolo contemporáneo del presente en una yuxtaposición de las temporalidades. Muestra también, a través de la importancia del año 1697 y su investigación historiográfica sobre esta época, que el tiempo histórico está condicionado por el tiempo emocional e individual.

Se podría pensar entonces que la obra tiende a la búsqueda de la verdad por el procedimiento de investigación que se puede encontrar en ella. Sin embargo, no se trata de una verdad científica porque no utiliza material puramente histórico sino literario.

3.2.3 Memoria y lectura

¹²⁷ P. RICŒUR, *Temps et récit : le temps raconté*, s. l., Seuil Paris, 1985, vol. 3

¹²⁸ E. VIGNE, « Ricœur Paul, Temps et récit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 1, 1984

¿Se puede decir entonces que existe una verdad literaria que responde a sus propias leyes de enunciación y a su propia lógica? *La tejedora de coronas* propone una búsqueda de verdad que trasparece en la lectura y que interroga sobre la capacidad de la novela en proponer una verdad propia. En su introducción a la traducción de *Sésame et les lys* de Ruskin, Marcel Proust reflexiona sobre la posición del lector frente a la verdad que se manifiesta en una obra literaria. El escritor explica que el mundo en el que se revela la narración es un lugar único, completamente separado de la realidad. Su carácter singular remite a la capacidad del lector de imaginar el mundo que propone la obra. Tenemos un fenómeno de comunicación entre el lector y él mismo a través de la obra:

J'ai essayé de montrer dans les notes dont j'ai accompagné ce volume que la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes; que ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même¹²⁹.

Hay una sabiduría que se lee en la obra a la cual el lector quiere acceder, pero a la que le es imposible porque solo está intuida. El lector tiene entonces que pensar por sí mismo, lo que le abre a una espiritualidad posible. Esta verdad sobre el mundo que muestra la obra es entonces, según Proust, una verdad petrificada en la obra pero que abre a muchos posibles:

Cette conception d'une vérité sourde aux appels de la réflexion et docile au jeu des influences, d'une vérité qui s'obtient par lettres de recommandations, que vous remet en mains propres celui qui la détenait matériellement sans peut-être seulement la connaître, d'une vérité qui se laisse copier sur un carnet, cette conception de la vérité est pourtant loin d'être la plus dangereuse de toutes. Car bien souvent pour l'historien, même pour l'érudit, cette vérité qu'ils vont chercher au loin dans un livre est moins, à proprement parler, la vérité elle-même que son indice ou sa preuve, laissant par conséquent place à une autre vérité qu'elle annonce ou qu'elle vérifie et qui, elle, est du moins une création individuelle de leur esprit. Il n'en est pas de même pour le lettré. Lui, lit pour lire, pour retenir ce qu'il a lu. Pour lui, le livre n'est pas l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu'il adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure¹³⁰.

Esta verdad, que es diferente de la verdad en historia, es una verdad estética, que llena el lector de un sentimiento de dignidad. Esta dignidad es facticia porque es una verdad

¹²⁹ J. RUSKIN et M. PROUST, *Sésame et les lys*, Paris, Editions Complexe, 1987, p.14

¹³⁰ *Ibid.*

creada por el autor, es una construcción que le parece ser perfecta. No es una verdad peligrosa, que se define como absoluta, como puede pasar con las ciencias. Creer en una verdad absoluta en ciencias es poner fin a toda dinámica de investigación, como si esa verdad ya no tuviera que ser encontrada. La verdad literaria, al contrario, es una verdad del placer que comunica el lector y le permite seguir interrogándose.

Es lo que pasa con *La tejedora de coronas*, donde la verdad mostrada no enseña una verdad absoluta o científica, sino que integra una verdad solamente literaria, sin voluntad historiográfica formal. Sería quizás una verdad de la sensación, en la cual las sensaciones descritas se suman a lo que el lector puede sentir en su intimidad. El libro siempre hace referencia a la memoria de las sensaciones del lector, y, en el caso de *La Recherche du Temps Perdu* de Proust y de *La tejedora de coronas*, la novela muestra este procedimiento de la memoria en sí, haciendo de estas obras una alegoría de la lectura literaria. *La tejedora de coronas* muestra diferentes formas de la memoria, y en particular, la importancia de la sensación en el proceso memorativo, haciendo eco a la experiencia misma del lector. El relato de la violación por Leclerc toma diferentes formas, pero una en particular expresa de manera detallada la sensación de la protagonista, mostrando que la memoria pasa por el cuerpo:

y vi entonces la negra figura perfilada contra la claridad del pasillo, la negra figura que me arrancó un alarido y me borró el mundo, porque experimenté una sacudida eléctrica y me vi caer por un abismo sin fondo, un abismo de paredes destellantes y violáceas, con vetas de púrpura como hilos de sangre, que de pronto se extendieron y formaron una endurecida cortina de sangre, que luego se licuó y cayó sobre mí como una invencible cascada de sangre, que fue represándose y quedé rodeada de un silencioso lago de sangre, que chapoteaba al ritmo de mis desesperados esfuerzos por librarme del líquido espeso y purpúreo que ya me ahogaba y ponía en mi boca el sabor salobre de la sangre, la sangre que había corrido como lluvia fresca por Cartagena, apenas unas semanas atrás, y la sangre de mi virginidad perdida, y todas las sangres del mundo que se congregaron en Cartagena para plasmar aquel horror sin cuento (LTC; 89)

Aquí se tiene, a través del motivo de la sangre y de la sensación de la sangre que corre por el cuerpo de la protagonista, dos recuerdos que se manifiestan al lector por el ángulo de la sensación. El primero, es la sangre de la violación y de su virginidad perdida, el segundo, es la sangre colectiva de los cartageneros que fueron asaltados por las tropas francesas. El dolor y el miedo son entonces dos fuentes de conocimiento para el lector dado que la protagonista accede a sus recuerdos a través de las sensaciones. El filósofo

Bergson¹³¹ hace una distinción interesante entre memoria voluntaria y memoria involuntaria que se ha utilizado mucho para pensar la obra de Proust¹³², pero que hoy podemos utilizar para reflexionar sobre *La tejedora de coronas*. La memoria voluntaria es la memoria de la inteligencia que solo nos da del pasado unas imágenes sin verdad, ilusiones sin autenticidad. Al contrario, la memoria involuntaria es una memoria de las impresiones, que ocurre en un momento repentino, por una sensación que nos recuerda otra que ya hemos conocido. Es así como el pasado surge de en toda su grandeza, como si volviéramos a vivir esa época. Es a partir de esta reminiscencia que nos damos cuenta de todo el tiempo que ha transcurrido. El ejemplo del recuerdo de la sangre que fluye es un recuerdo muy visual e impresionista que remite a dos episodios diferentes. Podríamos entonces hablar de procedimiento de memoria involuntaria en el caso de *La tejedora de coronas*, dado que el encadenamiento de los recuerdos siempre se constituye a partir de una sensación que vuelve a la mente y que remite a varios lugares o periodos. El fluir de los recuerdos permite elaborar una verdad propia a la literatura, una verdad de la sensación que se extirpe de las cuestiones científicas y epistemológicas de la verdad tradicional. Para alcanzar esta verdad, y en el procedimiento que llega a ella, la escritura novelística se vuelve poética, permitiendo al lector de experimentar la sensación estética.

¹³¹ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, Presses Électroniques de France, 2013

¹³² N. AUBERT, « Proust et Bergson : La mémoire du corps », *Revue de littérature comparée*, n°338, 2011

3.3 LA POESÍA DE LA OBRA

3.3.1 *Poiesis y lenguaje*

La dimensión poética en la obra es muy notable en particular por la voluntad declarada del autor de utilizar una prosa poética. En una entrevista con Ruth Cano, Germán Espinosa dice que admira a Proust porque su prosa es poética. El autor de *La tejedora de coronas* consideraba que la poesía era algo inherente a todo género literario. Recordemos en particular lo que dijo Germán Espinosa a Torres: “Prefiero que digan de mí que soy un poeta que narra¹³³”. El carácter poético de la obra se encuentra en particular en lo que Cristo Figueroa llama los “traslados narrativos” que complejizan la estructura de la novela y dan a los lugares y recuerdos su carácter pendular. El crítico sugiere que:

Muchas veces la ‘bisagra’ está conformada por el desarrollo de motivos líricos que contraen el desarrollo de la acción, al tiempo que profundizan los sentimientos de Genoveva: el último y tardío adiós que Federico da a sus padres al enterarse de sus muertes, hace que ella reitere la evocación del acelerado y también último adiós que debió darle a Francia; o el mar ‘triste y oscuro’ de Cartagena arrasada por la peste en 1697 contrasta con el mar ‘cálido y color jade’ que encuentra a su llegada en 1751¹³⁴.

Lo que podría ilustrar esta idea es en particular el ir y venir de lugares y momentos claves en la vida de la protagonista, un manejo permanente de transiciones narrativas que le imprimen una dinámica particular a la novela que, además de llenarla de información relevante, despierta la curiosidad y el interés del lector.

Al utilizar tal construcción y tales instrumentos narratológicos para articular el lenguaje de *La tejedora de coronas*, se puede decir que Espinosa utiliza la función *poietica* de la literatura. Esta función es la capacidad de configuración de la literatura, como manera de producción. La poesía viene de la palabra griega *poiesis*, que significa creación, acción

¹³³ C. TORRES, « Entrevista: Germán Espinosa (Bogotá 1995) », *Espéculo*, n° 38, 1995.

¹³⁴ C.F. FIGUEROA, “El diseño de *La tejedora de coronas*, triunfo de la enunciación y realidad de lo posible”, *Seis estudios sobre la tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá, Fundación Fumio Ito. Pontificia Universidad Javeriana, 1992, p. 17

de la palabra. La *poiesis*, tal y como la piensa Aristóteles, es la capacidad de construir. La *poiesis* traduce la creación a través de la palabra. Lo que Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe¹³⁵ llaman, a partir de la etimología griega *poiesis* esta la idea de producción en las obras de arte. La poesía es juego del lenguaje con un poder de configuración, de materialización que se encuentra en particular en las obras románticas y, por esta razón, se ha podido calificar *La tejedora de coronas* de obra romántica. Se trata de la capacidad que tiene la literatura de producirse como producción cerrada sobre sí misma. Se puede pensar entonces que el lenguaje producido por Genoveva es *poiesis* porque produce una narración singular que es diferente de la vida, lo que remite a la función creadora del *logos* griego, como forma de creación de nuevas categorías de la realidad a través del lenguaje. Según Germán Espinosa, el lenguaje poético es casi una condición de la literatura, de lo contrario “caeríamos en cierta polémica anacrónica, que preocupó mucho a los románticos. La literatura se nutre del lenguaje tropológico, como la pintura del color¹³⁶.”

Pensar el lenguaje como *poiesis* es particularmente relevante en el caso de *La tejedora de coronas*. En efecto, el *logos* significa lenguaje, pero también pensamiento. Sin embargo, no se trata de un lenguaje cualquiera sino de un lenguaje que va creando el mundo a medida que se va enunciando. Esta imbricación entre lenguaje y creación del mundo permite que el lector se represente la narradora Genoveva bajo la figura del demiurgo. En efecto, Genoveva siendo el único locutor de la novela, va creando su mundo a través del lenguaje y de su enunciación. Recordemos entonces el motivo literario del demiurgo — en el principio era el Verbo—, y nos damos cuenta entonces que la vida de Genoveva es como la de Dios: su palabra coincide con su existencia. El final del libro coincide con su silencio y con su muerte.

Pensar la creación verbal frente al proceso de conocimiento al que se enfrenta el lector, da a este un papel peculiar. Este procedimiento de creación de mundos que se manifiesta en la obra es posible cuando hay un lector frente al cual se puede mostrar el papel demiurgo de Genoveva. El lector accede a una experiencia única a través de la lectura,

¹³⁵ P. LACOUÉ-LABARTHE et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978

¹³⁶ R. CANO, “Vida y obra del escritor Germán Espinosa” entrevista grabada el 24 de noviembre de 1986 y transmitida por varias emisoras culturales

dado que se enfrenta no solo a una nueva visión del mundo sino también a un nuevo mundo, que Genoveva va creando por la palabra. El conocimiento al que accede entonces se encuentra profundamente trastocado. Sobre esta idea, Maurice Blanchot dice lo siguiente:

Que livres, écrits, langage soient destinés à des métamorphoses auxquelles s'ouvrent déjà, à notre insu, nos habitudes, mais se refusent encore nos traditions ; que les bibliothèques nous impressionnent par leur apparence d'autre monde, comme si, là, avec curiosité, étonnement et respect, nous découvriions tout à coup, après un voyage cosmique, les vestiges d'une autre planète plus ancienne figée dans l'éternité du silence, il faudrait être bien peu familier avec soi pour ne pas s'en apercevoir. Lire, écrire, nous ne doutons pas que ces mots ne soient appelés à jouer dans notre esprit un rôle fort différent de celui qu'ils jouaient encore au début de ce siècle: cela est évident, n'importe quel poste de radio, n'importe quel écran nous en avertissent, et plus encore cette rumeur autour de nous, ce bourdonnement anonyme et continu en nous, cette merveilleuse parole inentendue, agile, infatigable, qui nous dote à chaque moment d'un savoir instantané, universel, et fait de nous le pur passage d'un mouvement où chacun s'est toujours, déjà, par avance, échangé contre tous¹³⁷.

Según la concepción del crítico, la literatura es un intercambio de saberes que transforman al lector, mostrándole otro mundo, capaz de cambiar el universo que conoce y que hace tambalear sus certezas sobre el orden de mundo. El papel de la literatura es, como lo hemos visto en *La tejedora de coronas*, esencialmente político, porque permite que el lector acceda a una verdad, o por lo menos a una realidad y a una reflexión, que le eran escondidas antes y que tiene consecuencias epistemológicas importantes. Para ilustrar esta idea, podemos utilizar como una metáfora de la literatura el descubrimiento de un nuevo planeta por Federico:

que necesidad tenían de que aquel malhadado punto de luz fuese un planeta y no una estrella, y para cancelar con ello la cuestión abrió la puerta y se aprontó a bajar, consciente de que Federico seguía confuso, de que no creía reconocer a su padre, al hombre que le enseñó el manejo de esos instrumentos, las maravillas de ese cielo asperjado de mundos, en el caballero forrado de convencionalismos que se disponía a retirarse sin ver que él trataba de balbucear alguna cosa, algo referente a la necesidad de hacer brillar la verdad (LTC; 21)

Este planeta va a cambiar la vida de los dos jóvenes porque transforma su visión del cosmos. Este símbolo va a permitir que Genoveva abrace la vocación humanista. Nos damos cuenta aquí que la cuestión de la verdad es una misión para Federico tanto como para Genoveva. Se trata entonces para los personajes de estar en búsqueda perpetua de una verdad que bajo la pluma del escritor se transforma también en creación. Se podría

¹³⁷ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 275

hacer la hipótesis que este procedimiento de asimilación de la verdad a la creación verbal pase por un proceso lírico, como fuente de la creación de un nuevo mundo.

3.3.2 *Lirismo y saber*

Hablar de lirismo en el texto se puede considerar a partir de una concepción particular del lirismo que abarca la dimensión poética de la obra y su dimensión de creación verbal. Jean-Michel Maulpoix da una definición precisa del lirismo que nos permite entender una nueva dimensión de la obra de Germán Espinosa. El lirismo sería primero relacionado con la poesía lírica que permitiría expresar los sentimientos personales del poeta. Sin embargo, esto sería olvidar la búsqueda de la musicalidad y de un ideal, dos dimensiones que se encuentran fácilmente en *La tejedora de coronas*. La tradición lírica hace a menudo referencia al mito de Orfeo, hijo de Apolo, cuyo don musical era excepcional. Cuando pierde a Eurídice en los Infiernos, Orfeo canta su desesperación y su dolor. Esta figura de la expresión del ser y de sus desdichas a través del canto es el origen del lirismo. Se trata también de un canto que hace moverse el mundo: es el canto de Orfeo que permite que sople el viento en la expedición de los Argonautas. Este ser que representa el poeta en la expresión de su interioridad, es una representación que desdobra su identidad, representándola. Es lo que pasa con la dualidad de Genoveva. Además del relato oral que se puede comparar con el canto de Orfeo, la protagonista expresa su desesperación en un largo monólogo que representa su “yo”, separándolo de la voz que habla. Esta fisión en su ser le permite acceder al lenguaje como representación del mundo. Sobre la relación entre lirismo y lenguaje, Jean-Michel Maulpoix dice lo siguiente:

Entre tous les modes de paroles possibles, le plus souvent destinés à communiquer, à informer, à réfléchir, le lyrisme est celui qui obéit véritablement au langage, qui ne l'oublie pas au profit d'un quelconque message à transmettre, mais qui le reconnaît comme son mode d'existence le plus essentiel. Le lyrisme s'efforce de rejoindre l'être au sein du langage ; et, puisque pour un poète tout l'être est langage (comme il est couleurs et lignes pour le peintre, sons pour le musicien), le lyrisme va vers le langage dans le langage. Le chant lyrique est ce mouvement, ce renchérissement de la parole sur elle-même, qui est aussi bien le redoublement des choses dans leurs reflets, leurs métaphores, ou la répétition de l'être en soi-même¹³⁸.

El lirismo sería entonces la forma absoluta de expresión del lenguaje como tal, forma en la que el lenguaje se manifiesta de manera más pura, sin mensaje que transmitir salvo su

¹³⁸ J.-M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, Gallimard, 2000, p. 46

propia belleza. Esta definición del lirismo podría referirse a la función poética del lenguaje tal y como la piensa el teórico Jakobson¹³⁹. En efecto, Jakobson dice explícitamente que la función poética no solo caracteriza al género poético, sino que califica la dimensión estética de la literatura, sin que sea la única función de una novela. Podemos entender que, en *La tejedora de coronas*, la cuestión formal del lenguaje tome la forma de una voz lírica, la de Genoveva. La proeza de Espinosa residiría entonces en la capacidad de la novela de ser absolutamente lírica y, paradójicamente, de transmitir un conocimiento al lector, a través justamente del lenguaje y su representación:

y él rio de buena gana, porque le hacían gracia mis comparaciones que, haciendo gala de aquel escepticismo dialéctico aprendido con los jesuitas del Louis-le-Grand, se resistía a aceptar, tratando de hacerme ver que los mozos del cordel no eran marcados con fierros candentes como los negros en América, y que la Inquisición francesa estaba lejos de parecerse a esa hidra, esa *bête noire* en que se había constituido la española, si bien lo hice ruborizar al recordarle cómo un francés hizo chicharrones de carne y papel con nuestro Miguel Servet por el delito de descubrir la circulación pulmonar y el inverecundo papel que juega la respiración en la transformación de la sangre venosa en arterial, pero eso para él, como suele ocurrir con los franceses era harina de otro costal, así que decidimos lanzarnos a la calle para iniciar el aprendizaje parisiense que le reclamaba, y que ciertamente me proporcionó el joven Arouet de insuperable manera, pues recorrimos aquella misma noche los más desapacibles recodos del Mercado de los Cerdos (LTC; 101)

En este fragmento, que transcurre cuando Genoveva acaba de llegar a París y conoce a François-Marie tenemos a la vez la ilustración de una forma de lirismo en el texto y de una voluntad de transmisión de conocimiento. La utilización de la primera persona en toda la obra es el vínculo más obvio que se puede hacer con el lirismo, así como la expresión de los recuerdos y de la interioridad de la protagonista. La utilización de imágenes poéticas (la “hidra”), con la rima interna (“esa hidra” / “la española”) marca la importancia del juego del lenguaje y de su dimensión poética. Aunque haya referencias muy eruditas — como Michel Servet y la circulación pulmonar—, el tono de Genoveva no carece de ironía, en particular al mencionar que “pero eso para él, como suele ocurrir con los franceses era harina de otro costal”, mostrando la hipocresía francesa al negar la existencia de una Inquisición en la nación de la Ilustración. El juego del lenguaje, que pasa de un recuerdo erudito, a un recuerdo personal, —el recorrido de París con su amante—, permite que la novela acceda a esa doble función. El lirismo que se manifiesta en *La tejedora de coronas* se podría identificar como un lirismo a través del cual, el juego

¹³⁹ R. JAKOBSON, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963

del lenguaje transmite un conocimiento al lector. Sin ser absolutamente autónomo, el relato es a la vez lírico y fuente de conocimiento. Esta doble dimensión no entra en contradicción porque el procedimiento de lectura permite acceder a diferentes momentos del texto, sin que se superpongan. Además, a través de diferentes maneras de leer, el lector puede acceder a varios niveles: la circulación pulmonar puede parecer poética, en particular cuando el motivo tentacular del sistema sanguíneo hace eco a la figura de la hidra en expansión y de las calles sinuosas de París; y al contrario, la poesía de la obra puede tomar el carácter del rigor científico por los vaivenes temporales que necesitan una gran atención por parte del lector, así como la voluntad de efectuar un trabajo estilístico de investigación formal. De manera más general, se puede pensar que hay una imbricación muy fuerte entre la creación que resulta del lirismo y del saber. Si la literatura como *poiesis* tiene la capacidad demiúrgica de crear mundos para el lector, se puede reflexionar sobre la capacidad de *La tejedora de coronas* en proponer una científicidad particular de los mundos que propone su lectura.

3.3.3 *Maneras de escribir mundos*

A través de la palabra, la literatura crea universos alternativos que se proponen al lector como visiones del mundo. Sin embargo, se podría reflexionar sobre la veracidad de estos mundos creados a partir de la palabra. Aunque a primera vista solo sean universos de papel y tinta, la elaboración verbal de un mundo distinto del mundo físico contiene una veracidad tan real, y quizás más interesante que el de la física. El filósofo Nelson Goodman insiste en particular sobre la cuestión de la descripción del mundo para comprenderlo. El lenguaje es entonces intrínsecamente relacionado, no solo con nuestra visión del mundo, sino con nuestra capacidad en crear y habitar los mundos:

Cependant, les cadres de référence semblent appartenir moins à ce qui est décrit qu'aux systèmes de description : chacun des deux énoncés renvoie ce qu'il décrit à un tel système. Si je veux me renseigner sur le monde, vous pouvez proposer de me raconter comment il est selon un ou plusieurs cadres de référence ; mais si j'insiste pour que vous me racontiez comment est le monde indépendamment de tout cadre, que pourrez-vous dire alors ? Quoi qu'on ait à décrire on est limité par les manières de décrire. À proprement parler, notre univers consiste en ces manières qu'en un monde ou des mondes¹⁴⁰.

¹⁴⁰ N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes* (trad. M.-D. Popelard), Paris, Gallimard, 1978, p. 17

Lo que se puede entender aquí es el sistema de referencia con el que se habla y que referencia a una realidad, e incluso a una realidad que es creada en el instante de enunciación del sistema en cuestión. El filósofo propone una visión pluralista del mundo y de su comprensión, aceptando la posibilidad de una pluralidad de mundos en la realidad en la que vivimos:

Le pluraliste, loin d'être anti-scientifique, accepte les sciences dans leur pleine valeur. Son adversaire-type est le matérialiste ou le physicaliste monopolistique qui soutient qu'un système, la physique, est prééminent et inclut tous les autres, de telle façon que chaque autre version doit finalement être réduite à ce système, ou rejetée comme fausse ou dépourvue de signification. Si l'on pouvait trouver une quelconque façon de réduire toutes les versions correctes à une et une seule version, celle-ci devrait, avec un certain semblant de plausibilité, être considérée comme l'unique vérité sur l'unique monde. Il est peu probable qu'on trouve une telle réductibilité ; sans seulement parler de sa prétention qui est obscure, puisque la physique elle-même est fragmentaire et instable, et que restent vagues le moyen autant que les conséquences de la réduction envisagées. (Comment allez-vous réduire la vision du monde de Constable ou de James Joyce à la physique ?)¹⁴¹

Esta concepción pluralista de diferentes mundos se puede interpretar a partir de una concepción particular de la literatura. La referencia a Joyce es aquí muy interesante: la realidad que está representada en *Ulysses* es una realidad que no tiene nada que ver con la realidad del mundo físico. Como en *La tejedora de coronas*, el mundo representado en la novela está regido por sus propias reglas de significación. Según esta concepción, la literatura es entonces el lugar indicado para ver la manifestación de mundos alternativos, que proponen otros sistemas de referencias y obedecen a otras reglas, multiplicando las posibilidades de habitar mundos. Un poco más lejos explica por qué y cómo el lenguaje estructura su propio mundo:

Parler de contenu non structuré, d'un donné non conceptualisé d'un substrat sans propriété, échoue de soi ; car le langage impose des structures, conceptualise et assigne des propriétés. Alors que concevoir sans percevoir est simplement *vide*, percevoir sans concevoir est *aveugle* (totalement non opératoire). Les prédicats, les images, les autres manières d'étiqueter, les schémas, résistent à l'absence d'application, mais le contenu s'évanouit dans la forme. On peut bien avoir des mots sans monde, mais pas de monde sans mots ou d'autres symboles¹⁴².

Las palabras dan una estructura propia al mundo que tratan de representar, lo que tiene entonces como consecuencia que las palabras precedan al mundo. La representación del cosmos y de sus leyes sería coextensiva a su aparición y existencia. Esta concepción del mundo, de la verdad y de la ciencia es muy interesante en el caso de *La tejedora de*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 20

¹⁴² *Ibid.*, p. 22

coronas, porque la novela propone un mundo que habría sido posible, pero que, a través de la lengua, aparece como un mundo de pleno derecho. Recordemos que uno de los temas estructurales de la novela es el de la “ucronía”, es decir que se basa sobre la pregunta: ¿qué hubiera pasado si el pasado fuera diferente? De allí se construye una realidad alternativa en la cual personajes ficticios y reales interactúan. Como lo dice Figueroa:

La constante tensión verdad-ilusión, memoria-profecía, que anima el desarrollo discursivo de *La tejedora* hace que seres reales vivan destinos de imaginación Voltaire, el Barón de Pointis o Sancho Jimeno— o que seres imaginarios —Genoveva, la bruja de San Antero o el mismo Federico Goltar— se transformen en metáforas de nuestro destino histórico, venciendo de esta manera la dictadura del tiempo e instaurando la ilusión de un mundo posible como otra forma de conocimiento¹⁴³.

El juego de la ucronía es constante y participa a la creación de un mundo real, no solo literario, un mundo con sus reglas propias, articuladas a partir de las leyes del lenguaje. Este “mundo posible” del que habla Figueroa Sánchez se podría entender como un mundo real —según la concepción de Goodman—, a partir del cual las leyes que propone muestran una realidad efectiva. Una de las características de la presencia de una construcción de un sistema de leyes propio a *La tejedora de coronas* se encuentra en particular en el fenómeno de los ecos de recuerdos entre los diferentes momentos del relato. Genoveva está pensado en un momento de su vida, continua con una digresión durante varias páginas y vuelve al primer recuerdo. Este tejido literario participa a la creación de un sistema, de un mundo, que se puede leer como un universo propio en una perspectiva pluralista, a partir del fenómeno de la red de recuerdos que funciona como un entretejido de leyes que permiten la existencia de ese universo tan particular:

y óyeme bien, figurón, concluyó, irguiendo enrojecida y llena de cólera, si llegas a perjudicar a mi hombre, al que me colma la petaca y me paga los trapitos no solo divulgaré esas sino muchas cosas, y aquí vino un segundo prontuario, pincelado con falsedades tan monstruosas que el dominico le gritó horrorizado que no fuera baja y malvada, y ella le confirmó que lo divulgaría, pinche de inquisidor, de eso podía estas casi seguro, entonces el canonista, siguiendo acaso una repentina inspiración o tal vez porque comprendió que su ausencia en este momento trabajaría en un sentido más positivo que su presencia, alzó otra vez el embozo y ganó la puerta, anunciando que, en ese caso, correría el riesgo, aún tiene entrañas, Hortensia García (LTC; 97)

¹⁴³ C. R. A. FIGUEROA SÁNCHEZ, «*La tejedora de coronas* de Germán Espinosa», *op. cit.*

Aquí en particular, se tiene descrito el episodio con Hortensia García, antigua amante del fraile Echarri que amenaza en denunciar el clérigo. Varias páginas más tarde, se tiene un retorno a esta misma temporalidad, con las mismas alusiones a la relación que tuvo Hortensia García con él:

pues cuando Echarri fue a arrojarle lodo a la cara, bastó recordarle sus antiguas relaciones con Hortensia García y las rarezas sexuales que ella podía enrostrarle para que saliera como alma que lleva Satanás, y su boca, estaba seguro, había quedado silenciada para siempre, a lo cual el gobernador soltó una risotada y acabando de un sorbo el jerez, siguió señalando entre risas y toses lo astuto, lo talentoso que sabía a Morales, ah, jamás dudó de él, claro, claro, aquellas aberraciones del muy taimado fraile (LTC; 131-132)

Este fragmento no es el único ejemplo de este procedimiento de entretrejo de la narración, pero permite dar cuenta de la manera a través de la cual el autor propone una red de recuerdos que se vuelven sistema de significación, proponiendo unas leyes que no son las de la física, sino las reglas propias del lenguaje, creando un mundo inédito. Este mundo único acaba siendo una fuente de conocimiento para el lector que accede a él a partir de las leyes de las palabras que le dan acceso a una verdad, una realidad peculiar pero muy real.

CONCLUSIÓN: EL SILENCIO Y LA MUERTE

...l'instant de ma mort désormais toujours en instance¹⁴⁴.

La tejedora de coronas acaba con la muerte simbólica de la protagonista: al acabar de hablar, Genoveva se calla para siempre y el lector entiende que será ejecutada por la Inquisición. Su ejecución y su muerte están fuera de la narración. Como lo hemos dicho, la creación y la palabra son dos acontecimientos que van a la par en la obra; es la razón por la cual la muerte, como destrucción no puede estar contenida en la obra. El final de la novela marca a la vez, la ejecución del personaje y el silenciamiento de la voz narradora. La muerte, externa al texto, se encarna en el silencio de su final y, al mismo tiempo, siempre es el horizonte hacia el cual tiende la narración. Genoveva sabe, desde el principio, que su voz es correlativa a su muerte próxima. La obra es su último suspiro, haciéndose el soporte de su memoria y anunciando su fin. La escritura solo es posible cuando tiende hacia una muerte segura, como la vida de Genoveva tiende hacia la muerte:

pues para que llegue mi turno deberá brillar en el cielo de Cartagena, en ese cielo que escudriñó Federico Goltar con una pasión y con una esperanza tan ardientes, la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes, para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios (LTC; 554-555).

En este fragmento, las últimas líneas de la obra, Genoveva compara sus recuerdos sobre su siglo y las personas que conoció al rostro de Dios. Su palabra de demiurgo acaba con su muerte. Una muerte que ella misma anuncia y pone bajo el augurio de sus propios recuerdos, que se irán incorporando a la muerte y al olvido. La dimensión profundamente meta literaria del final sella un discurso que se manifiesta a lo largo del relato como una

¹⁴⁴ M. BLANCHOT, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002, p. 23

carrera desenfadada contra el olvido, pero cuya existencia sería imposible sin la perspectiva del silencio, del olvido y de la muerte. Frente a esta destrucción de la vida, el lector toma una posición peculiar. Se extirpa de la narración, muere como lector y deja morir la voz narrativa. Se podría encontrar un eco en la siguiente frase de Blanchot:

Oui c'est vrai (de quelle vérité ?), tu meurs. Seulement, mourant, tu ne t'éloignes pas seulement, tu es encore présent, car voici que tu m'accordes ce mourir comme l'accord qui passe toute peine, et où je frémis doucement dans ce qui déchire, perdant la parole avec toi, mourant avec toi sans toi, me laissant mourir à ta place, recevant ce don au-delà de toi et de moi¹⁴⁵.

Esta doble muerte es la muerte de Genoveva con la bruja de San Antero, pero es también la muerte del lector —como lector— con Genoveva. Lo que queda de esta muerte sobrevive en el lector, en el silencio del libro que se cierra, en las imágenes que permanecen. Lo que subsiste es este saber extraño, estético y poético que cuestiona las certidumbres del lector, llevándolo a interrogarse sobre las leyes que lo gobiernan. La lectura de *La tejedora de coronas* tiene como consecuencia no solo el acceso a un saber nuevo y original, pero sobre todo el cuestionamiento del orden establecido en el que se mueve el lector, porque *La tejedora de coronas* muestra otro mundo, un mundo de posibles en el cual la realidad no es la misma que la que está fuera de su enunciación. Haciendo del lector no solo el destinatario de un procedimiento didáctico, sino el actor al que se da la posibilidad de cambiar el mundo como lo hace la literatura, el conocimiento se constituye como una manera de interrogar el orden epistemológico establecido, dando al lector otras maneras de pensar y de reflexionar sobre las cosas. La presencia de una dimensión poética muy fuerte consiste en la elaboración de una postura estética por parte del lector: el conocimiento se vuelve conciencia estética, la cual participa a la elaboración de un saber subversivo. A través de la poesía como creación, el conocimiento se vuelve acceso a la verdad para el lector, quien acaba siendo actor y ya no únicamente destinatario de la obra. No se puede hablar de transmisión didáctica porque el lector, al acceder a este conocimiento alternativo, se vuelve responsable de la visión que tiene sobre el mundo. La creación del lenguaje, presente en la dimensión poética de la obra, se convierte en el instrumento privilegiado para una transmisión del saber que trasciende las formas de acceso al saber institucionalizadas. Frente a la poesía y a la belleza de *La tejedora de*

¹⁴⁵ M. BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 21.

coronas, el lector se vuelve sujeto de un conocimiento que ya puede elaborar él mismo, un sujeto poético enfrentado a la realidad del mundo.

ORIENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Germán Espinosa

ESPINOSA Germán, *La tejedora de coronas*, Bogotá, Punto de lectura, 2006

ESPINOSA Germán, *La tragedia de Belinda Elsner*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991

ESPINOSA Germán, *La liebre en la luna: ensayos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990

ESPINOSA Germán, *Los cortejos del diablo: balada de tiempos de brujas*, Bogotá, Tiempo Nuevo, 1970

ESPINOSA Germán, *Los doce infiernos*, Instituto colombiano de cultura, 1976

ESPINOSA Germán, *La verdad sea dicha: Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003

Textos críticos

1. *Sobre Germán Espinosa*

ÁLVAREZ PALACIO Carolina, *Genoveva Alcocer, la tejedora de coronas y la artífice de un discurso que teje con los hilos del recuerdo*, Universidad EAFIT, 2013.

ARAÚJO FONTALVO Orlando, «La ficcionalización del erotismo en los cuentos de Germán Espinosa», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 105, 1^{er} décembre 2015

ARRIETA DÍAZ Paola Andrea, *La tejedora de coronas: Voces contrapuntísticas sobre la hispanoamericanidad*, Universidad de Cartagena, 2016.

BARRIENTOS M. Diana Lucía, *Estrategia textual en La tejedora de coronas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo Seminario Andrés Bello, 1992.

- BUITRAGO Sebastián Pineda, «Germán Espinosa. La otra cara de la literatura colombiana», *Germán Espinosa: señas del amanuense*, Pontificia Universidad Javeriana, 2008
- BULA ESCOBAR Olga Elena, «Genoveva Alcocer: metáfora de la libertad sujeto moderno y ethos barroco», Pontificia Universidad Javeriana, 2019
- FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, «La cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma», *INTI*, 2006
- FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del Siglo de las Luces. », *Cuadernos de Literatura*, vol. 9, No. 17, 2003
- GIRALDO Luz Mery, «*La tejedora de coronas* o una aventura del conocimiento», *Fin de siglo. Narrativa colombiana. Lecturas críticas*, 1995
- GÓMEZ Marco Antonio Fonseca, «La figura del diablo como motivo recurrente en dos novelas de Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* y *Aitana*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 2012
- GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ Diana Carolina, *De la fragmentación a la construcción de un universo: La tejedora de coronas, novela total*, Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá, 2019
- QUINTERO Gustavo Forero, «La culpa en la novela histórica de Germán Espinosa», *Germán Espinosa: señas del amanuense*, 2008
- REYES HERRERA Susana María, *La tejedora de coronas de Germán Espinosa (1982): un ensayo de desmarginalización cultural*, Université de Montréal, 2015.
- REYES HERRERA Susana María, *El erotismo, cuerpo de conocimiento en La tejedora de coronas*, Universidad Santo Tomás, 2014
- PINZÓN Luis Alberto, « Germán Espinosa, un rostro mestizo », *Universitas humanística*, vol. 28, n° 28, 1987.
- SILVA RODRÍGUEZ Manuel, «Germán Espinosa. Una mirada panorámica al autor y a su obra», *Revista Nexus Comunicación*, vol. 1, n° 11, 10 juillet 2012
- SILVA RODRÍGUEZ Manuel, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- TORRES Carlos « Entrevista: Germán Espinosa (Bogotá 1995) », *Espéculo*, n° 38, 1995.

2. Fuentes generales

- BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, 1934,
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2015.
- BARTHES Roland, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978.
- BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 2007.
- BATAILLE Georges, *La part maudite: précédé de La notion de dépense*, Paris: Éditions de Minuit, 1967
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses Électroniques de France, 2013.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace intérieur*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1955
- BLANCHOT Maurice, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002
- BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1984
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BORGES, « El *Ulises* de Joyce », Buenos Aires, *Proa*, n° 6, 1925
- CARPENTIER Alejo, « Lo barroco y lo real maravilloso », *Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004
- CHARTIER Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007
- COHN Dorrit, *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981
- CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1984.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987
- FOUCAULT Michel, « Entretien avec Gilles Deleuze », *Dits et écrits*, 1972
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FUENTES Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes (trad. M.-D. Popelard)*, Paris, Gallimard, 1978.

- ISER Wolfgang, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987
- JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit Paris, 1963
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Folio, 2006
- KRISTEVA Julia, « Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela », *Semiótica*, vol. 1, 1997.
- LLOSA Mario Vargas et Mario Vargas LLOSA, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, vol. 20.
- LLOSA Mario Vargas, « Cien Años de Soledad. Realidad total, novela total », Márquez, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Gallimard 2000.
- MIGNOLO Walter, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Buenos Aires, Gedisa, 2007.
- PROUST Marcel, “Préface”, *Sésame et les lys*, Paris, Editions Complexe, 1987
- QUIJANO Aníbal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Folio, 2006
- SAÏD Edward, *L’orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, Paris, Seuil, 2003
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993
- WEBER Max, *Le savant et le politique*, sans lieu, Presses Électroniques de France, 2013.

3. Artículos diversos

- ANDRIEU Bernard, « Le corps pensant », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, n° 4, De Boeck Supérieur, 2002, p. 557-582.
- AUBERT Nathalie, « Proust et Bergson : La mémoire du corps », *Revue de littérature comparée*, n°338, n° 2, Klincksieck, 27 septembre 2011, p. 133-149
- BÉLAND Martine, « Faire l’expérience de soi. Note de lecture sur Wolfgang Iser, L’appel du texte. L’indétermination comme condition d’effet esthétique de la prose littéraire », *PhaenEx*, vol. 8, n° 2, 2013, p. 375–386.

- COOLS Valérie, « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée », *Figure et discours critique. Cahiers Figura*, n° 27, 2011, p. 47–60.
- GILLI Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 1, 1^{er} février 1983
- HEIDENREICH Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 77–89.
- LANDER Edgardo, « La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales », *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- LEGUERRIER Louis-Thomas, *La figure de l'auteur comme producteur: littérature et connaissance chez Walter Benjamin, Georg Lukács et Theodor W. Adorno*, Université de Montréal, 2015.
- MIGNOLO Walter, « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », *Multitudes*, n° 3, Association Multitudes, 2001, p. 56–71.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN: ORÍGENES E INQUIETUDES.....	6
1 OTRAS FORMAS DE CONOCER	18
1.1 ILUSTRACION CRIOLLA.....	20
1.1.1 <i>Interrogar los saberes occidentales.....</i>	<i>20</i>
1.1.2 <i>Saberes subversivos.....</i>	<i>23</i>
1.1.3 <i>Colonialidad del saber.....</i>	<i>27</i>
1.2 ESCRIBIR OTRA HISTORIA	32
1.2.1 <i>La novela histórica.....</i>	<i>32</i>
1.2.2 <i>La Novela Total.....</i>	<i>34</i>
1.2.3 <i>Recuerdos simultáneos.....</i>	<i>36</i>
1.3 INTERROGAR LAS REPRESENTACIONES.....	40
1.3.1 <i>Geografía de lo vivido.....</i>	<i>40</i>
1.3.2 <i>Lenguaje y poder.....</i>	<i>42</i>
1.3.3 <i>La Inquisición: figura del poder y del oscurantismo</i>	<i>44</i>
2 ¿QUE LECTURA PARA LA TEJEDORA DE CORONAS?	49
2.1 ¿QUE MODALIDADES DE LECTURA?	51
2.1.1 <i>Relaciones entre texto y lector</i>	<i>51</i>
2.1.2 <i>Texto palimpsesto y erudición</i>	<i>54</i>
2.1.3 <i>Una lectura que interroga los saberes</i>	<i>58</i>
2.2 LECTURA, PLACER Y CONOCIMIENTO	62
2.2.1 <i>El placer del texto</i>	<i>62</i>
2.2.2 <i>Cuerpo y conocimiento.....</i>	<i>64</i>
2.2.3 <i>Erotismo y muerte</i>	<i>69</i>
2.3 CUESTIONES NARRATOLOGICAS.....	72
2.3.1 <i>La multiplicidad de las voces narrativas.....</i>	<i>72</i>
2.3.1 <i>La multiplicidad de los destinatarios</i>	<i>74</i>
2.3.3 <i>La bruja de San Antero, doble de Genoveva</i>	<i>76</i>
3 EL LENGUAJE: ¿QUE VERDAD POSIBLE PARA EL LECTOR?	81

3.1	EL PAPEL DEL LECTOR FRENTE AL MONOLOGO	83
3.1.1	<i>El monólogo interior</i>	83
3.1.2	<i>El origen de la voz</i>	87
3.1.3	<i>Oralidad de la voz e ignorancia del lector</i>	90
3.2	¿UNA VERDAD LITERARIA?	94
3.2.1	<i>El arabesco barroco</i>	94
3.2.2	<i>Investigaciones sobre la toma de Cartagena</i>	96
3.2.3	<i>Memoria y lectura</i>	98
3.3	LA POESIA DE LA OBRA.....	102
3.3.1	<i>Poiesis y lenguaje</i>	102
3.3.2	<i>Lirismo y saber</i>	105
3.3.3	<i>Maneras de escribir mundos</i>	107
	CONCLUSIÓN: EL SILENCIO Y LA MUERTE	112
	ORIENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS	115
	TABLA DE CONTENIDO.....	121