

LA TEJEDORA DE CORONAS:
VOCES CONTRAPUNTÍSTICAS SOBRE LA HISPANOAMERICANIDAD

PAOLA ANDREA ARRIETA DÍAZ



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA, COLOMBIA

2016

LA TEJEDORA DE CORONAS:

VOCES CONTRAPUNTÍSTICAS SOBRE LA HISPANOAMERICANIDAD

PAOLA ANDREA ARRIETA DÍAZ

TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ASESOR:

JORGE NIEVES OVIEDO

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA, COLOMBIA

2016

Nota de aceptación

Firma del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Cartagena D.T. Y C., 15 de junio de 2016

AGRADECIMIENTOS

Suele creerse que por presuntuosos resulta difícil redactar estas líneas, mas pienso que aquella concepción es totalmente errónea, solo el humano sabe cuán complicado resulta escribir desde las emociones. Puedo asegurar que la tesis, el fin de esta, se convierte sin querer en la ocasión perfecta para lanzar esa frase cliché: *los sentimientos encontrados*. Por lo anterior no podría decir mucho. Solo queda agradecer a un dios, a familiares y amigos por su compañía incondicional. A mi asesor, también amigo, le doy gracias por su paciencia y disposición para conducir este proceso.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	Pág. 6
Introducción:	7
<i>La tejedora de coronas: voces contrapuntísticas sobre la hispanoamericanidad.</i>	
Capítulo uno:	14
Melodías independientes: interpretaciones sobre la narrativa de Germán Espinosa.	
1.1 Sobre la vida y obra de Espinosa. Breve esbozo.	14
1.2 Características generales en la narrativa de Espinosa.	16
1.3 Características específicas en <i>La tejedora de coronas</i>.	23
Capítulo dos:	28
Contrapunto y polifonía en la composición musical y narrativa.	
2.1 El contrapunto en la composición musical, breve aproximación.	28
2.2 El contrapunto dentro de la estructura narrativa de la obra.	32
Capítulo tres:	45
Personajes y voces en el contrapunto del universo textual.	
3.1. Entrada.	45
3.2 Relación espacio /tiempo.	50
3.3 Contrapunto en los personajes.	56
3.4 Ficcionalización de referentes históricos: la hispanoamericanidad espinosiana.	65
Conclusiones.	71
Bibliografía.	73

RESUMEN

Desde una estética barroca y haciendo uso de estrategias retóricas Germán Espinosa logra crear, en términos de Lukasz Grützmacher, una novela postoficial que ficcionaliza el siglo XVIII neogranadino. De modo que el universo textual esté definido a partir de los roles sociales que los personajes representan, y sobre todo desde las distintas cosmovisiones que se amalgaman en el relato. Lo que lleva al cruce necesario de voces. Reconocer que dentro de la novela existe un componente musical nos permite afirmar que la estructura narrativa está cimentada sobre la técnica que el maestro Bach lleva al esplendor: el contrapunto. De aquí que sea necesario el análisis interdisciplinar de la obra. Sin embargo, no podemos obviar la idea de que Espinosa decide hacer una novela histórica a fines del siglo XX, esto da cuenta de una posible necesidad de volver al pasado para comprender el presente. En este sentido inferimos e intentaremos comprobar durante el desarrollo de este trabajo, que la intención del escritor es dar una idea de lo que para él significa ser hispanoamericano, porque es precisamente esa forma contrapuntística en la que se matizan las ideologías, lo que permite comprender la finalidad identitaria de *La Tejedora de Coronas* (1982).

PALABRAS CLAVE:

Contrapunto, Polifonía, Hispanoamérica, Identidad, Ilustración, Iglesia, Dogmatismo.

INTRODUCCIÓN

LA TEJEDORA DE CORONAS: VOCES CONTRAPUNTÍSTICAS SOBRE LA HISPANOAMERICANIDAD

Aquel hombre que camina cubriendo sus ojos del encandilante sol de Cartagena se dirige al Teatro Heredia para escuchar la última parte de la canción que ha sonado durante diecinueve días en el gran recinto. A la altura de la Plaza San Diego el hombre recuerda su rostro ruborizado cuando, sentado en primera fila, escuchó en la voz de Genoveva Alcocer la descripción minuciosa de su cuerpo desnudo frente al espejo. Desde entonces, en cada línea melódica comenzaron a entrecruzarse los relatos de un pasado que aún retumbaban en su mente, siéndoles tan familiares como el nombre de su madre. En los ritmos se fueron perfilando las rutinas de una vida colonial, las palabras ocultas en las voces marginadas por un momento histórico, por un sistema político. Son los silencios en el pentagrama. La letra: una mezcla de discursos ilustrados, eclesiásticos, paganos, místicos, y quien lee *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa, ha sido un espectador más en el auditorio.

Los espectadores pueden hacer suyo el monólogo de la protagonista cuando rememoran *su* conflicto interno: una mujer con una cosmovisión ilustrada, atrapada en la Cartagena del siglo XVIII; pueden apasionarse tanto o más que Federico Goltar por la astronomía y el descubrimiento de un planeta y por su relación con el destino funesto de Genoveva, y rabiar por la corrupción política del gobernador Diego de los Ríos que pondrá de manifiesto su rivalidad con Miguel Echarri, inquisidor de la colonial ciudad. Sin embargo, el ambiente catárquico envuelve al auditorio cuando la joven pareja, motivada por el deseo de entrega mutua que encarna los sentimientos de estos, Genoveva y Federico, es atrapada y juzgada por la madre y la hermana del muchacho. El veredicto condenante lo da la voz de la fe católica disuelta en las ideologías de María Rosa y Cristina Goltar, quienes atribuyen el llanto del suelo cartagenero, de

manos del asalto de los piratas, al inocente episodio amoroso de la pareja. Un resplandor luminoso penetra por una ventana del Teatro, golpeando las mejillas de aquel espectador: Genoveva viaja a Francia con Pascal de Bignon y Guido Aldrovandi, quienes, junto con Voltaire, el ilustre muchacho que agita un tanto los sentimientos de la protagonista, vincularán a la criolla a la Logia masónica. Las puertas al conocimiento están abiertas de par en par; esta será la excusa perfecta para prolongar el sueño de Federico.

El autor cartagenero, desde los roles que sus personajes representan y la época que ficcionaliza, logra dirigir la esencia de la novela hacia las características que Lukasz Grützmacher, en su texto *Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial* (2006), atribuye a la historia postoficial propuesta que se complementa con la idea de metaficción historiográfica de Linda Hutcheon:

En el planteamiento de Hutcheon, es esencial la distinción entre los acontecimientos acaecidos y los hechos históricos. Los acontecimientos realmente tuvieron lugar en algún momento, pero no nos son accesibles; disponemos tan solo de relaciones posteriores sobre estos acontecimientos, de los hechos que tienen carácter narrativo y son contruidos por el que hace la relación sea un escritor, sea historiador. En otras palabras no existe una diferencia entre en la creación de los hechos ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados hechos históricos en el texto historiográfico (150).

Eliminada la frontera entre la historia oficial y los hechos literarios, decimos que *La tejedora de coronas* parte de los socavones dejados por la historia de hispanoamérica para deconstruirla, no con la

intención de ocupar este lugar, ni de establecerse como verdad absoluta, sino tal vez con el propósito de focalizarla desde otro ángulo, interpretarla desde la perspectiva espinosiana.¹

Partir de situaciones o personajes que son hitos en la historia de un pueblo, de un país, de la humanidad, etc., no es un rasgo exclusivo de la narrativa de Espinosa; escritores contemporáneos a él, coinciden en la pretensión de llevar a sus lectores a escuchar melodías distintas a las que suenan dentro y alrededor del “vallenato de cuatrocientas páginas”, es decir, toman distancia del realismo mágico impulsado por *Cien años de soledad*². El profesor Brett Levinson (2011) con respecto al realismo mágico expone que este “se materializa cuando la historia de América latina se revela como incapaz de explicar su propio origen, sin embargo novelas como *El fusilamiento del diablo* (1986) de Manuel Zapata Olivella, *Las cenizas del libertador* (2008) de Fernando Cruz Konfly y *Misia Señora* (1982) de Alba Lucia Ángel, parecen decir que el origen de nuestra historia está dado desde luchas sociales desatadas por las negritudes, el papel que jugaron los libertadores, y las luchas de las mujeres. Es necesario volver nuestra mirada a estos hechos, no con la idea de reproducirlos, sino tal vez para no condenarnos a repetir lo sucedido, o para poder comprender e interpretar un presente, o simplemente para deconstruir realidades con la idea de construir ficciones alternativas.

Con características similares a las anteriores Germán Espinosa, bañado algunas veces en una estética barroca, crea obras como *Los cortejos del diablo* (1970), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía del nuevo mundo* (1990) y nuestro objeto de estudio *La tejedora de coronas* (1982). Cristo Rafael Figueroa, al momento de describir el quehacer novelístico del escritor nos dice que su trabajo:

¹ Lukasz Grützmacher. concluye el texto diciendo que “[...] El funcionamiento de la historia postoficial es la presuposición de que todo discurso sobre el pasado es ideologizado, dominado por la retórica y subordinado a las convenciones [...]” (2006, 164) por esto la interpretación que la novela da sobre el pasado es la que Germán Espinosa da sobre esos hechos.

² Sabemos que los movimientos literarios, son las respuestas a los movimientos anteriores, en este sentido Germán Espinosa y su novelas se ubican en aquel movimiento que es post *boom*, cuya característica es que agrupa novelas con temáticas históricas; sobre el nombre del género las discusiones siguen abiertas, hay quienes las llaman nuevas novelas históricas, novelas tradicionales etc.

Demuestra su convicción sobre el poder de esta forma literaria como espacio privilegiado para deconstruir realidades históricas, políticas, y sociales, para instaurar metáforas epistemológicas de la memoria histórica y para acceder a dimensiones sobrenaturales [...] Espinosa opta por formas literarias cercanas al realismo psicológico o social, suele privilegiar una factura manierista/neobarroca que absorbe referentes culturales y discursos históricos, políticos o sociales. De esta manera amplía la perspectiva espacio-temporal, desencadena alegorías abarcadoras y complejos símbolos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones o enmarcan significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva (2011, 55).

Esto permite pensar que, hacer una interpretación crítica de sus obras, para el caso *La tejedora de coronas*, implica asumir toda la complejidad estética y narrativa del escritor. El ataque del barón de Pointis, Voltaire, George Washington, etc. (hechos y personajes tomados de la historia oficial) dan a la obra un carácter entre comillas verosímil³ que permite la conexión entre el lector, sus referentes históricos y el universo textual. Aunque es narrada desde saltos temporales sin una aparente linealidad (basados en estrategias como las analepsis y prolepsis), da la sensación de estar escuchando esa parte de la historia que no ha sido contada, como si a los libros se les hubiera caído una página, la de la vida de Genoveva. Podemos pensar que Espinosa nos regala su interpretación de la historia focalizada desde América, ya no son las crónicas de los españoles, sino los viajes de esta mujer. Así se transgrede esa forma de contar los hechos pasados, donde la mujer y el americano no tienen voz. Existe otro aspecto

³ Como está expuesto en párrafos anteriores, y como lo dice Lukasz Grützmacher la intención de estas novelas no es establecerse como verdades, sin embargo la atmósfera en ellas se adorna con ciertos aspectos que permiten que el lector le dé un carácter verosímil.

que Espinosa no descuida y es la importancia de Cartagena como puerto. Portobelo y Cartagena en el relato, son puntos claves para el intercambio mercantil, lo que facilita el intercambio cultural, los objetos y libros que Federico obtiene de su padre comerciante dan indicios de ese contacto con ideologías distintas, el viaje de Genoveva a Europa es una excusa para materializar ese encuentro, (transculturación). Desde los roles y los pensamientos de los personajes, se materializan estos discursos que caracterizan a las distintas culturas, y a las ideologías emergentes en ellas (con relación a la época ficcional).

La polifonía en la novela encierra los paradigmas políticos, culturales, sociales ligados a los periodos históricos “ilustración y medioevo”. Este ha sido el tema más abordado por los investigadores. Muchos coinciden en asumirlas como oposiciones quizá porque, si nos fijamos en la relación entre Federico y Voltaire, Genoveva y María Rosa, Bernabé y Voltaire, es más fácil percibir la dicotomía de la razón vs los “valores” que impone el catolicismo. Cristo Rafael Figueroa expone en su texto *Legado novelístico de Germán Espinosa* que:

Precisamente, la composición narrativa se reconoce en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada. A su vez, las parejas de motivos recurrentes en el entramado narrativo conducen a equilibrios inestables que también insisten en la conciencia de opuestos, en la personalidad, y en el cuerpo de Genoveva (2011).

Asumir las ideologías inmersas en la novela como una conciencia de opuestos, implica pensar en una lucha de contrarios, es decir, estaríamos analizando el contenido solo desde los contrastes, si nos

detenemos a escuchar la voz de Genoveva, notamos que las estrategias narrativas son excusas que permiten articular la polifonía, sentir la novela implica percibir la confluencia de voces. Federico Goltar, Maria Rosa, Voltaire y la misma Genoveva pueden ser el tenor, la contralto, el bajo y la soprano, y los pensamientos de la protagonista articulados desde el fluir de conciencia son el conjunto de líneas melódicas. Para este aspecto vale traer a colación la famosa frase de John Rann:

Es difícil escribir una canción hermosa. Es más difícil escribir varias canciones hermosas de forma individual que, cuando se cantan al mismo tiempo, suenan en su conjunto polifónico aún más bello. Las estructuras internas que crea cada una de las voces por separado deben contribuir a la estructura emergente de la polifonía, que a su vez debe reforzar y desarrollar las estructuras individuales. La forma en que se lleva a cabo en detalle es el contrapunto.⁴

Las ideologías están dispuestas de una forma contrapuntística, no existe una lucha de contrarios, hay disonancias y consonancias, vale admitir que hay pares complementarios (como la bruja de San Antero y Genoveva) y contrastivos (como Diego de los Ríos y Fray Miguel Echarri). Ahora, que sean más perceptibles las oposiciones puede deberse a que estas actúan como acentos, es decir en una composición contrapuntística estos sirven para llamar la atención del oyente, quizá los contrarios sean una forma de retener la atención del lector, o simplemente sirven para dar indicios sobre la intención del escritor con la novela. Después de todo lo señalado caemos en la cuenta de que *La Tejedora de Coronas* no es una canción cualquiera, en ella se alberga la idea que autor tiene sobre lo que ha sido el proceso de formación de una conciencia americana, o del ser americano, entonces nos preguntaremos ¿cómo en la

⁴ Algunas referencias a la cita pueden ser vistas en las siguientes páginas de la web:

<https://www.clubensayos.com/M%C3%BAsica-y-Cine/Armon%C3%ADa-Y-Contrapunto-En-La-Musica/823658.html>
<http://acotacionesmusicales.salvorafeliz.com/actividades-contrapuntisticas/>

tejedora de coronas se expone una idea de hispanoamericanidad con base en la técnica musical de Johann Sebastian Bach, el contrapunto?

Para el desarrollo de lo propuesto, el trabajo se presenta organizado en tres capítulos: el primero, *Melodías independientes: interpretaciones sobre la narrativa de Germán Espinosa*, tiene como objetivo realizar una revisión crítica a algunos de los estudios de más relieve sobre la narrativa de Germán Espinosa, para así detectar aquellos puntos de vista que pueden establecer diálogos complementarios o contrastivos, con asuntos relacionados con el análisis de las visiones de mundo y la estética de las obras del cartagenero, enfatizando en *La tejedora de coronas*.

El segundo capítulo, *Contrapunto y polifonía en la composición musical y narrativa*, busca comprobar de qué modo a nivel de contenido y de estructura la novela está construida desde una base contrapuntística; para ello se explicará en qué consiste la técnica de Johan Sebastián Bach y se realizará una interpretación de cómo dicha técnica también moviliza el contexto temático y formal de la obra.

Finalmente el tercero, *Personajes y voces en el contrapunto del universo textual*, establece que aquellas voces que componen el contrapunto, y las ideologías insertas en cada personaje, actúan de forma contrapuntística y por eso, en este sentido, ellos son los cantantes principales. El capítulo se dedicará al estudio de la confluencia contrapuntística de dichas visiones de mundo dentro de los personajes, interpretadas a través de sus roles sociales. Es pertinente anotar que son bases ideológicas fundamentales para hablar de hispanoamericanidad, y los indicios desde donde se puede analizar, la postura de Germán Espinosa con respecto al tema o a la pregunta: ¿específicamente, en ese momento histórico, qué es ser hispanoamericano?

CAPÍTULO UNO

MELODÍAS INDEPENDIENTES: INTERPRETACIONES SOBRE LA NARRATIVA DE GERMÁN ESPINOSA

1.1 Sobre la vida y obra de Espinosa. Breve esbozo.

Aún cuando en su biblioteca abundan libros de investigación sobre las dinámicas culturales del Caribe y usted haya paseado por las calles de la ciudad de Cartagena, si su cordón umbilical no está enterrado en esa zona, no podrá ver cómo se dibujan en los atardeceres los relatos pasados. Entonces seguirá siendo el Caribe, distante. La exigencia estética lograda por German Espinosa (1938 - 2007), es el resultado de narrar hechos socioculturales, no sobre un territorio lejano, sino acerca de su propia cuna.

Espinosa nace un 30 de abril de 1938 en Cartagena de Indias, siendo heredero de un talento artístico que incluía conocimientos sobre la música y las letras, comienza a aventurarse en la experiencia narrativa y con tan solo dieciséis años publica el poemario *Letanías al crepúsculo* (1954), que logra escandalizar a más de uno por su contenido erótico; sin embargo, el campo fuerte del autor está en la capacidad de llevar a las letras toda la complejidad del contexto que lo circunda y ser, como su libro *La tejedora de coronas*, un arsenal de saberes: se reconoce en él cierta fascinación por la astronomía, el misticismo, la historia, etc., que se enraízan y constituyen la naturaleza literaria de sus obras, hablese de ensayos, poemas, novelas, etc.

Intentando buscar una explicación a esa densidad retórica y al gusto por las imágenes intrincadas de su narrativa, se descubre el influjo que la poesía de León de Greiff tiene en Germán Espinosa. Haciendo asociaciones alegres y quizá a manera de dato curioso, podría relatarse que el cartagenero (durante su estancia en Bogotá) visitaba el café El Automático que era un espacio abierto a tertulias sobre todos los campos del saber; escritores, políticos y todo tipo de intelectuales frecuentaban El Automático; quizá ese arsenal de conocimientos era enriquecido con las tertulias. Durante este periodo

comienza a hacer de sus letras una obra reconocida pues publica *La noche de la trapa* (1964). Además del valor simbólico que el café tenía en la vida de León de Greiff, cosa que reafirma la admiración que Germán Espinosa sentía por el poeta.

De manera rápida y menos anecdótica, a partir de los años 70 la crítica literaria vuelca la mirada a sus novelas: *Los cortejos del diablo* (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* (2000), *Cuando besan las sombras* (2004) y *Aitana* (2007). Por ese pensamiento explorador incursiona también en el mundo de los cuentos, *La noche de la trapa* (1965), *Los doce infiernos* (1976), *Noticias de un convento frente al mar* (1988), *El naipe negro* (1998) y *Romanza para murciélagos* (1999). Finalmente la lírica también hizo parte de su vida creativa: *Letanías del crepúsculo* (1954), *Libro de conjuros* (1991), *Canciones interludiales* (1954-1960), *Claridad subterránea* (1955-1979), *Coplas, retintines y regodeos de Juan, el mediocre* (1974), *Reinvención del amor* (1965-1984) y *Diario del circunnavegante* (1971-1979).

Aunque sus obras pedían a gritos la mirada académica, como es el caso de *La tejedora de coronas*, solo hasta cuando la novela estuvo en la lista de finalistas para el premio Rómulo Gallegos, comienza a valorarse. Notan que cada frase de la obra es historia, y que para hablar de lo que somos como americanos, tenemos que hablar de Genoveva Alcocer. Finalmente se le otorga el premio a novela patrimonio histórico de la humanidad, de allí que su lectura provoque la sensación de estar frente a una magistral pieza de museo pero muy viva y dinámica.

1.2 Características generales en la narrativa de Espinosa.

Complejas relaciones sociales, desmedidas riquezas a nivel cultural, un pasado que actúa como sombra; en total, un universo que se vuelve una masa amorfa y heterogénea en la que la descripción de los seres que la integran está mediada por tantos discursos que es casi imposible precisarla; sin embargo, en ese lugar la fantasía camina por las calles, lo desconocido paraliza, y la historia se convierte en un llamativo misterio. Si escogemos un *corpus* de investigaciones que describan con precisión cuál es la esencia narrativa de Germán Espinosa, en primer plano es posible sugerir que todos apuntan a una densidad retórica, pero esa densidad está determinada por todo lo que se enuncia en las primeras líneas de este párrafo. Aunque es un hombre con una versatilidad completa a la hora de moverse de un género a otro, de un tema a otro, parece escribir desde las entrañas, evidentemente enterradas en esa enmarañada masa geográfica, el Caribe.

Si hay que hablar de las publicaciones que han enriquecido el análisis crítico del legado de Germán Espinosa Villarreal es casi necesario enunciar los trabajos de Cristo Figueroa, *La aventura literaria de Germán Espinosa* (2003) y, Manuel Silva Rodríguez, *Germán Espinosa una mirada panorámica al autor y a su obra* (2012).⁵

Para lanzarnos en la “aventura”, *Letanías del Crepúsculo* (1954) es la puerta, que se abre de forma trasgresora⁶ hacia el mundo de la poesía. Figueroa en dos o tres líneas sintetiza las características más valiosas de la obra poética Espinosiana: “Espinosa poetiza y recrea relatos mitológicos, exhorta la tristeza o sacraliza la melancolía, en un intento por rescatar instantes y memorias perdidos” (Figueroa. C.; 2003, 215). Su legado, en cuanto a la estética y al contenido, dialoga con aquellos escritores que

⁵ Textos que citaremos a continuación, haciendo la referencia con el año de publicación.

⁶ “[...] Sus primeros textos con pretensiones poéticas fueron reunidos en *Letanías del crepúsculo* (1954), un libro cuyos versos ardorosos ocasionaron al joven Espinosa la expulsión del colegio de jesuitas donde cursaba el bachillerato. En cuanto a lo que guarda el libro, quizás su principal valor radica en revelar la vocación inicial del escritor y su relación temprana con la poesía francesa, el modernismo, sobre todo con Lugones y Rubén Darío [...]” (2012,30).

causaron admiración en Germán Espinosa como es el caso de León de Greiff, que tanto nos recuerda la historia del Café Automático; “[...] en *Canciones interludiales* (1954-1960), homenajea autores y textos definitivos para su sensibilidad: Rimbaud, Darío y especialmente De Greiff [...]” (2003, 215).

Sin embargo la idea de utilizar estrategias que evidencian la influencia de otros autores en su poética, en ocasiones no es bien asumida por la crítica:

“Es evidente que el autor —en lo que recuerda a León de Greiff, pero sin la gracia de éste— quiso deliberadamente ser cultor de formas añejas como el soneto, la copla o la balada. Pero, me parece, los textos discurren con tanta gravedad que son declaraciones solemnes, no pretenden ser irónicos o constituirse en parodias y por eso dejan la sensación de ser intentos fallidos de actualizar o mantener vigentes formas poéticas explotadas en otras épocas” (Silva Rodríguez, 2012).

Cristo Rafael Figueroa, establece una relación entre las temáticas y la vida personal de nuestro escritor, de aquí que los tópicos varíen dependiendo de sus preocupaciones, por ende, en algunos casos la libertad y la muerte se convierten en la otra cara de la vida, esto materializado con un tono melancólico y quizá angustioso. En otros poemas como *Coplas, retintines y regodeos de Juan, el mediocre* (1974) adquiere un tono satírico y burlesco: “[...] en momentos de penuria económica y espiritual; [...] se decidió por un tono burlesco pariente directo de la tradición de la copla española; el personaje homónimo encarna la mediocridad y la incapacidad para actuar, al tiempo que posee una notable espontaneidad creadora [...]” (2003, 216).

También alude a temas amorosos donde la exaltación de la amada, y el erotismo toman forma en los versos.

“En general, en ellos se advierte una factura que privilegia el orden melódico, sin pasar por alto el sentido de la imagen, la presencia de una anécdota como eje articulador del texto, también cierta tendencia a la reflexión, la proliferación de formas versificadas y en menor medida de verso libre y prosa poética. El modo como se combinan estos rasgos, salvo excepciones, le da un matiz racionalista, a veces anacrónico y alambicado a buena parte de sus poemas.” (Silva Rodríguez, 2012, 29).

La esencia de los poemas espinosianos está medida por la búsqueda de la elegancia y lo culto, desde lo estético y lo métrico. También nos dice:

“Los relatos de Germán Espinosa comportan una visión englobante a partir de una percepción sincrónica de la realidad. En tal proceso el autor dilata y contrae el estatuto del género centrándose en una búsqueda constante de significación por medio de motivos cercanos o lejanos, localizados en contextos conocidos, desconocidos, ficticios, históricos, regionales o legendarios, a través de formalizaciones que mezclan el relato convencional, el cuento artefacto, el mini cuento y formas mixtas como la *nouvelle* y el relato de largo aliento” (Silva Rodríguez, 2013, 39).

Manuel Silva Rodríguez también rastrea las características puntuales en cada texto.

“Entre todos, el rasgo más común son los elementos fantásticos y estructuras derivadas del relato policial. Estas cualidades,

además, le imprimen coherencia a la producción de Espinosa como cuentista, pues desde el punto de vista de las materias tomadas como objeto para las narraciones sus libros de cuentos son bastante heteróclitos. El propio autor llegó a aclarar que sus libros de relatos se presentaban a título de colecciones, ya que los cuentos no eran escritos en un mismo momento y con un criterio homogéneo bajo el cual él pretendiera dotarlos de unidad. Este hecho, por demás, halla una explicación externa a los textos en la circunstancia de que Espinosa alternó su labor de escritor con la de periodista, profesor, conferencista y diplomático. En varias etapas de su vida estas actividades le permitieron viajar y le depararon experiencias y lecturas de las cuales, como lo refiere en sus *Memorias*, surgieron ideas para algunos de sus relatos y de sus novelas.” (2012, 31).

Aquellos relatos que oscilan entre la magia, fantasía y ciencia ficción son: *Los doce infiernos* (1976) *Noticias de un convento frente al mar* (1988) *El naipe negro*, (1988) como en la lírica, la música juega un papel muy importante en los cuentos de aquí que algunos posean estructuras de esta disciplina: *Romanza para murciélagos* (1999).

La voz de Germán Espinosa, suena en cada ámbito de la creación literaria, el hombre decide dedicar parte de su creación al ensayo crítico, haciendo así una apuesta más, desde otro enfoque, en el universo de los letras. Su famoso ensayo *La liebre en la luna* contiene su punto de vista sobre temas como la novela histórica. Con respecto a las obras literarias, se afirma que en ellas predominan temas históricos y al igual que en sus cuentos se abre paso a la fantasía, lo que nos interesa es que no se desconoce la relación que tiene el escritor con la música; por ejemplo Manuel Silva Rodríguez en su texto *Las*

novelas históricas de Germán Espinosa (2008) señala que “[...] en cuanto a la factura de los textos, en el lenguaje de Espinosa existen varias maneras estilísticas. En esta escritura predomina una textura musical, plástica fluida y de resonancias poética [...]”(44).

Sintetizando las ideas más valiosas sobre la narrativa de nuestro escritor, regresaremos a las opiniones de Figueroa, pues además de ser precisas quizá sean las más completas.

“Los treinta y tres años de trayectoria novelística de Germán Espinosa se sustentan en el trabajo miniaturista del lenguaje, cuya factura 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 a través de complejos simbolismos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva” (2003, 218).

En novelas como *Los cortejos del diablo* (1970), *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982) y *El signo del pez* (1987), son más evidentes estas características. Es pertinente traer a colación la descripción que Cristo Rafael Figueroa hace sobre *La tejedora de coronas* para así ir centrándonos en nuestro objeto de estudio.

“...la novela parte de dos núcleos proliferantes que suceden en Cartagena del siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis, y el descubrimiento de un planeta que hace su joven amante [...] El discurso de Genoveva es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral, 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” (Figueroa. C.; 2003, 2018-220).

En este sentido podemos dilucidar elementos como la alusión de la trama a momentos históricos concretos, y el monólogo como medio para establecer un contacto con el lector, lo interesante es que como ya está enunciado, estos son rasgos recurrentes en sus obras (esto nos da indicios de las preocupaciones intelectuales del escritor).

Para conocer cómo se materializan ciertos elementos en las novelas de Espinosa, es necesario atender a la propuesta que César Valencia Solanilla, quien en su texto *“La historia posible en la ficción narrativa de German Espinosa”* (2011) describe desde un punto de vista crítico, rasgos como la ficción y lo real que sirven de parámetros para que en las obras se configure el tema de las identidades.

El texto está estructurado en dos partes, la primera “De la ficción y la historia: aproximaciones” donde muestra el significado de los conceptos: historia/ficción, mundo objetivo/mundo imaginario. Se reconoce a la historia como aquella que está ligada al contexto social, y a la ficción como lo imaginario o lo inventado. Es necesario saber que la obra literaria es en sí misma ficción y no mimesis de la realidad, sin embargo existen historias que tienen una frontera no muy clara- entre el hecho real y el ficcional- es decir, se valen del contexto, para proponer una nueva historia ficcionalizada y que muestre un aspecto de la realidad distinto.

“Al abordar el estudio de las obras literarias, y en particular de las obras narrativas, debemos tener en cuenta que, aun en las narraciones que pretenden una copia realista de la realidad, su expresión está medida por el paratexto- su intencionalidad

artística- o la voluntad de representación y, en esencia, son creaciones del lenguaje que deben tener un nivel de coherencia interna tal que sean creídas como tales, es decir, como obras literarias, como artefactos verbales verosímiles.” (Valencia Solanilla; 2011, 91).

El autor propone a Espinosa como ejemplo de lo anterior, pues, este en algunas de sus obras utiliza historias reales o momentos históricos reales –como la inquisición o el modernismo– para proponer un análisis de dicha situación y cambio o alternativa social. Contar la historia alejándose de matices externos –europeos– precisamente, el objetivo del texto de Solanilla es mostrar estas constantes en las obras. Para no alejarme de mi objeto de estudio, me interesa traer a colación los aspectos que él resalta de *La tejedora de coronas*, pues nos presenta la obra como una forma revolucionaria o trasgresora de la época.

“En *La tejedora de coronas* es bien perceptible la intencionalidad hacia la “historia posible” medida por la ironía y la transgresión, si se tiene en cuenta que el autor quiso expresar una semblanza del siglo XVIII en sus más diversas facetas, que abarcan casi todas las formas de conocimiento posible, como la historia, la astronomía, la política, la filosofía, la literatura, la música, el arte, la geografía, el esoterismo, la francmasonería y otras en las que no basta la enunciación referencial, sino en las que se evidencia la forma de reescritura del saber –la historia– en busca de una ficcionalización de esos enunciados” (Valencia Solanilla. C.; 2011, 94).

1.3 Características específicas en *La tejedora de coronas*.

Es evidente que Genoveva Alcocer es el personaje más problemático y estudiado. Los temas de las ideologías, visiones de mundo, puntos de vista etc., sobresalen en las investigaciones, cada vez existen más interpretaciones diferentes sobre estos temas, y creo que es fácil decir que la alternativa o descripción del contexto social (dentro de la obra) está determinada por esa multiplicidad; América es una amalgama de ideologías.

Genoveva Alcocer, para muchos estudiosos, es un ente que alberga tres visiones distintas de mundo, que regulan el entorno social del siglo XVIII. Gabriel Alberto Ferrer en su texto *Discurso histórico e ironía en La tejedora de coronas* (2007) expone el comportamiento de estas visiones de mundo en la novela:

“La obra opone tres visiones del mundo: la racionalista, emparentada con una ideología liberal; una mágica-mítica, asociada con el paganismo, universo de brujas y lebrillos; y otra católica cristiana, deformada en una teocracia. Éstas se invierten, se oponen, e incluso se auto-reemplazan, desembocando todas ellas en una anulación, en tanto formas de interpretar la realidad y al hombre, para ser remplazadas por la incertidumbre.” (Ferrer. G.; 2007, 133).

Dichas ideologías forman parte del contexto social, y como lo dice Ferrer, que una obra literaria las posea es un beneficio, porque son ellas las que le van a permitir al lector interpretar la realidad, a su vez son estas las piezas más pequeñas en la construcción de identidades.

También es curiosa la forma como Ferrer asume la ironía en la obra pues este nos dice que la ironía se manifiesta en la medida en que Genoveva critica y se opone a las ideas religiosas:

“La narradora-protagonista presenta también un discurso irónico, especialmente cuando emerge la isotopía religiosa. Cabe anotar que aquí nos enfrentamos con un manejo burlesco, rayano en el sarcasmo, eliminando cualquier efecto lúdico, ya que nace en la visión desencantada de Genoveva. [...] En *La tejedora de coronas*, se pretende poner en crisis la validez de un discurso y visión de mundo religiosos, en tanto orden que – hasta cierto momento– era irrecusable, pero fue destronado por la razón y el conocimiento” (Ferrer. G; 2007, 135).

Desde la perspectiva de nuestro estudio, parece un poco apresurado decir que el pensamiento de Genoveva es una contraposición total a ideales religiosos, toda vez que la esencia de la protagonista es una mixtura total, -ella es lo metafísico, lo sagrado, lo profano, la ciencia, la filosofía etc.- que a su vez corresponde a los paradigmas de su momento histórico.

Dichos paradigmas construyen la idea de lo que puede ser “identidad o identidades” a partir de la caracterización de una cultura específica. Para hablar de cultura en *La tejedora de coronas* y a su vez de identidad, me parece necesario traer a consideración el texto “Desarraigo cultural en *La tejedora de coronas*” de Inés Rodríguez Grajales, pues problematiza el asunto de la cultura en la medida en que el trabajo pretende mostrar cómo la protagonista se adueña de estereotipos diferentes a los de su cultura, provocando así un desprendimiento de la misma; para este análisis la autora utiliza la teoría del discurso plurilingüístico de Mijail Bajtín.

“A partir de lo anterior se plantea una hipótesis de concebir a Genoveva Alcocer como un sujeto cultural por fuera de su cultura: interioriza una cultura foránea, la europea y se niega a aceptar los patrones, que le impone la cultura propia,

latinoamericana, colombiana, evidenciando el atraso de una respecto a la otra (Rodríguez. I.; 2010, 70).

Aunque evidentemente Genoveva es un personaje transculturado, diferimos de la escritora cuando define este encuentro con el término “desarraigo”, ligando el comportamiento de la protagonista con el atraso de América frente a Europa. Genoveva y Federico son la puerta al conocimiento, es problemático pensar que todo lo que viene de afuera (por esto de la colonia) debe ser rechazado para enriquecer dichos conocimientos y para mostrar que en el nuevo mundo también existen personas que postulan y que miran el entorno críticamente, a Genoveva se le hace necesario viajar, es decir el fin es totalmente opuesto, según entiendo el asunto.

Para seguir hablando de cómo Genoveva se convierte en generadora de identidades y ejemplo cultural, para muchos autores, tomaré el texto “*Genoveva Alcocer, una excusa la configuración de identidades narrativas a través de la biografía*” (2004) de Olga Vallejo Murcia, quien propone un análisis a partir de la teoría de Ricoeur.

Comienza presentando el planteamiento del problema, que Valencia Solanilla tocaba sobre la historia real y la historia ficcional, y en este texto a la literatura la ubican como interpretación de la realidad, en este sentido el personaje sería el vehículo que media entre una instancia y otra, entonces, será el personaje el encargado de la construcción de identidades y el lector de la asimilación de estas.

“El personaje es la instancia de emergencia de sentido central que se propone a enfocar en este corto estudio ya que en él se interceptan de modo más evidente las estructuras semánticas de las cuales emergen las múltiples formas de descifrar la realidad, pues qué son en última instancia la literatura y la historia sino niveles de realidad. La realidad no es siempre la misma: es

justamente nuestra propia interpretación de ella.” (Vallejo. O.; 2004, 157).

La autora se propone estudiar al personaje a partir de la teoría de Ricoeur, quien considera al texto como una mimesis de la realidad, de esta forma permite establecer una relación entre la obra y el contexto, básicamente su objetivo es mostrar cómo la novela regula también los comportamientos humanos, o cómo el lector descifra ciertos códigos que influyen en las actitudes sociales; así se configuran las llamadas identidades narrativas – las formas como los sujetos sociales nos relacionamos con un personaje determinado.

Para ejemplificar lo anterior, Olga Vallejo analiza a Genoveva Alcocer, principalmente porque Germán Espinosa utiliza el género autobiográfico, que le permite eliminar distancia entre el tiempo narrativo y el tiempo real, de modo que es más fácil establecer una relación contexto–relato, personaje–lector que servirá, para crear identidades desde el texto literario. Finalmente postula que proponer una historia que responda a la historia oficial, o que tome aspectos de la historia oficial, sirve para eliminar fronteras entra lo real y lo ficticio, el objetivo de esto es buscar de una u otra forma un carácter verosímil.

Con respecto a este texto, consideramos un riesgo hablar de mimesis de la realidad, mejor diríamos que la obra, o para seguir con el ejemplo anterior, Genoveva Alcocer, colabora en la construcción de identidades, pero dentro de su mundo ficticio; ahora bien, los textos literarios son esencialmente intertextuales, en este sentido pueden dialogar con otras obras y con el mismo contexto; por ello nos parece que Espinosa utiliza esta intertextualidad para proponer una nueva historia, mas no para reproducir la sociedad como tal.

Aunque los trabajos anteriores, ayudan de una forma significativa en la delimitación de mi tema, y contribuyen a él en términos teóricos, pienso que olvidan que Genoveva no es quien construye toda la

historia, sino que ella entra en contacto con otros personajes, “las otras voces”, y son estas interrelaciones las que permiten determinar los paradigmas que problematizan temas como la cultura, las identidades, el poder etc.- es decir, yo soy en la medida en que me relaciono con el otro, entonces sería indispensable escuchar los discursos de los otros personajes. Ahora bien la forma o estructura se ha estudiado desde lo que proponen las teorías literarias, es decir desde las estrategias retóricas pero la idea es mostrar que tal vez Espinosa construye su novela barroca, desde una técnica musical perteneciente al mismo momento en la historia cultural de Europa Occidental con gran repercusión en el continente americano, como se sabe.

CAPÍTULO DOS

CONTRAPUNTO Y POLIFONÍA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y NARRATIVA

2.1 El contrapunto en la composición musical, breve aproximación.

El motivo del viaje en la novela⁷, no es más que una excusa que facilita la interpretación del contexto (hablando desde el plano textual); de aquí que nosotros, los lectores, a manera de viaje debamos regresar en el tiempo y con el asombro que provoca lo desconocido, percibir toda una sociedad distante pero con influencias en nuestro entorno, es decir, hemos estado focalizando la investigación hasta el momento desde la obra misma; sin embargo, se hace necesario comprender el entorno social, cultural y político, etc., de aquellos referentes que definen nuestra investigación y los contextos que determinan a la obra.

Eisenach siglo XVII⁸: el barroco irrumpe en Alemania y con él se instaura en la sociedad la idea del hombre desencantado; pero, aún quedan secuelas del pensamiento renacentista. Entendemos que dicho renacer es la etapa en la historia de la humanidad en la que debido a esa ciega ideología expansionista, el ser humano ya no se concibe a sí mismo como colectividad homogénea (paradigma del medioevo) sino que se piensa y se entiende el ser como individuo⁹, esto por el contacto con diversas culturas. De aquí que la razón ocupe el centro del universo, que se desarrolle el movimiento humanista, y que el ser entre en contacto con lo otro, lo diferente, erigiendo la idea de lo “múltiple”. Esa colectividad homogénea del medioevo queda totalmente quebrantada por la heterogeneidad. El renacimiento es una época prometedora, pero la crisis interna (provocada por la misma concepción de la diferencia), y las luchas sociales por asuntos políticos y religiosos, dejan dichas promesas inconclusas y en el hombre cierto sinsabor que se va a manifestar con fuerza en el barroco, periodo que le prosigue. A pesar del pesimismo

⁷ El viaje de Genoveva a Europa.

⁸ Lugar de nacimiento de Bach.

⁹ Individuo, independiente y diferente de los demás.

y desencanto generalizados, a nivel artístico hay un inigualable progreso: en cuanto a la pintura, la arquitectura, etc. Y justo dentro del marco de estas dinámicas, en la segunda mitad del siglo XVII, nace Johann Sebastian Bach (1685).

Bach, tal vez por pertenecer a una familia de músicos dedica su vida a este arte. Recibe de su hermano mayor muchas enseñanzas, pues este se desempeñaba como organista. Por otro lado hay quienes dicen que gran parte de sus saberes fueron adquiridos empíricamente. Su pasión fueron el clavicordio y el órgano, sin embargo, Johann Sebastian Bach era un hombre versátil, capaz de manejar con destreza diferentes instrumentos¹⁰.

Imaginemos pues a Bach (con una sensibilidad sobrehumana para la música) sentado frente a su teclado, tocando las teclas, palpando lo impalpable, el sonido; puedo evocar su rostro, sus párpados extendidos, ante la sorpresa que le produjo lograr la convergencia de diferentes líneas melódicas: como los distintos discursos de su época. Tal vez el logro está en no ser ajeno a los acontecimientos sociales, en ser un hombre de su momento histórico. Él también es consciente de la multiplicidad de pensamientos, ideologías, que circulan en el entorno como las líneas melódicas que oscilaban en sus obras.

Como está expuesto anteriormente, uno de los aportes centrales que hace Bach a la música es el perfeccionamiento de la técnica del contrapunto: logró que varias melodías suenen simultáneamente sin que se produzca un sonido desagradable. Antes del barroco ya se hablaba de polifonía, por ejemplo en el periodo gótico -siglo IX- se le añaden diferentes voces al canto gregoriano.

La polifonía en su forma primitiva tenía variantes; podía ser una polifonía paralela (dos mismas frases musicales cantadas o

¹⁰ Para profundizar sobre la biografía de Bach puede remitirse a http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/tolama_t_p/capitulo1.pdf

tocadas al mismo tiempo), una polifonía melismática (grupo de notas sucesivas que forman un neuma o adorno sobre una misma vocal, acentuando la última sílaba de la palabra final), o una polifonía llamada discantus: una voz canta una melodía fija, mientras otras hacen improvisaciones para acompañarla.¹¹

Por otro lado en el renacimiento predomina la polifonía imitativa que es aquella técnica en la que las voces parecen irse imitando unas a otras.

Durante el renacimiento la técnica de imitación contribuyó a una nueva unidad entre las voces, en oposición a la jerarquía que se encuentra en el contrapunto medieval.[...] el estilo imitativo llegó a su máximo florecimiento en el siglo XVI no solo en las misas y en motetes en Palestrina y Orlando Di Lasso, sino también en las canciones seculares como la chanson (canción) francesa e italiana, el madrigal.

En el barroco la técnica alcanza su máximo esplendor, el logro de Bach determinará el canon musical de la época

Bach hace del contrapunto algo fluido, natural que “no suena mal”, que no es áspero, sino completamente armonioso. De él se inspiraron otros grandes compositores, entre ellos Mozart o Beethoven (época romántica). Durante el siglo XIX grandes compositores como Brahms siguen utilizando las técnicas contrapuntistas, como gran admirador de Bach y por lo tanto, resulta evidente la utilización de estos recursos del contrapunto

¹¹ <http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.co/p/historia-del-contrapunto.html>

en grandes compositores a lo largo de la historia de la música hasta llegar a nuestros días, con importante énfasis en el Jazz."¹²

La pequeña cápsula histórica nos invita al abordaje un tanto minucioso de la técnica, incita a preguntarnos sobre aquellos elementos que intervienen en ésta y que por ende pueden intervenir en el comportamiento narrativo de la obra. Hablando desde el plano musical, la técnica es posible por la convivencia de ciertos elementos, vale aclarar que son bastante complejos, nos interesan sobre todo los siguientes: Las voces, que son tradicionalmente en Occidente la soprano, la contralto, el bajo y el tenor; las líneas melódicas y la armonía, el análisis de los elementos tomará prestados los conceptos de Alan Belkin esbozados en su artículo: *Principios del contrapunto* (2005). Entendemos a la línea como el recorrido que hace el oyente sobre la melodía, la línea serían aquellas secuencias de sonidos que llaman la atención de quien escucha y que percibe durante toda la pieza musical. Dentro de las líneas melódicas tenemos elementos como:

- La conducción de voces, esto quiere decir que dentro de la línea se conservan ciertas notas comunes que son fáciles de recordar y están presentes en toda la composición; en este aspecto no se admiten los saltos temporales ni espaciales lo que da la sensación de una secuencia lineal.
- El contorno: " se refiere a la forma creada por los sonidos sucesivos en cualquier tramo de la línea, dentro del contorno también entran aquellos recursos notables para el oyente como el cambio en la dirección de la línea, el clímax, etc." (Belkin, Alan).
- Acento: es una nota encargada de llamar la atención del oyente, sobresale frente a las demás, suele ser llamada nota tónica, por contraste con las no acentuadas, llamadas átonas.
- Estructura melódica y ornamentación: "Las líneas contrapuntísticas se encuentran con regularidad para formar acordes reconocibles, usualmente en acentos. Estos encuentros actúan

¹² <http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.co/p/historia-del-contrapunto.html>

como pilares armónicos. En las brechas entre estos [...] se crea tanto un sentido de libertad como de tensión” (Belkin, Alan).¹³

- Motivos y coherencia: “Un motivo es un patrón corto memorable, el cual es repetido y variado [...] por lo general los motivos son patrones melódicos y rítmicos [...] los motivos estimulan la memoria y en ese sentido crean conexiones más allá de la simple continuidad ” (Belkin, Alan).

No todos los elementos de las líneas melódicas intervendrán en la composición narrativa de *La Tejedora de coronas*, los más usuales son los acentos, marcados a partir de las voces contrastivas que aparecen en el relato. Por su parte la estructura narrativa en cuanto a la disposición del tiempo y el espacio, está cimentada desde lo que se conoce como una línea compuesta, antes definida. Los demás serán ademanes inherentes a la estética barroca.

2.2 El contrapunto dentro de la estructura narrativa de la obra.

Es necesario concebir a la novela como una construcción única en sí misma; a la vez debemos separar la construcción narrativa de la intención estética del escritor e incluso de su contexto inmediato, no para concebirla como una entidad remota sino para darle libertad en relación a los dos factores antes mencionados, una libertad que no niega la idea de que el contexto y el autor acarician a la obra. Ahora bien, la autonomía se concreta solo a partir de los personajes especialmente desde el protagonista, cuando este es evaluado en la categoría de “héroe”, para nuestro caso “heroína”. Bajtín en el texto *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1993), sustenta lo mencionado desde la idea de *conciencia ajena*,¹⁴ cuando el personaje tiene la capacidad de reclamar su voz frente a la de su escritor e independizarse ideológicamente de otros personajes se está hablando de autonomía.

¹³ <http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.co/p/historia-del-contrapunto.html>

¹⁴ Bajtín utiliza la idea de conciencia ajena referida a la conciencia de los personajes en Dostoievski “[...] Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discursos con significado directo. Por eso la palabra del héroe no se agota en lo absoluto por su función caracterológica y pragmático- argumental común aunque tampoco representan la expresión de la posición ideológica del

“El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski. Para la conciencia de los críticos, el significado directo y válido en sí mismo de las palabras del héroe rompe con el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino portador autónomo de su propia palabra” (1993; 15).

¿Qué hace de *La tejedora de coronas* un universo autónomo? Puede responderse esta pregunta de forma quizá superficial afirmando que todos los ademanes que contiene el relato, incluyendo la descripción minuciosa de los sucesos y el referente histórico, le dan a la obra un grado de verosimilitud que puede ser asumido como autonomía. No obstante, se sabe que para hablar de autonomía debemos remitirnos a los personajes, no entendidos desde su posición en el orbe de la novela, sino desde sus ideologías (Genoveva, que traduce los pensamientos de los personajes, hace de la narración un exótico perfume que es una mezcla total de esencias: filosóficas, científicas y místicas). El personaje que en ocasiones se configura como la “**heroína**” de la novela, es por sí misma rebelde, al punto de reclamar su identidad, ante (en primera instancia) el pensamiento del autor, ella exige una diferenciación y autonomía, alza su voz en el relato. Pero el detalle está en que toda la obra es el monólogo de Genoveva, así que la construcción narrativa puede implicar que su identidad se repliegue impregnando y distorsionando las voces de los demás personajes. ¡Vaya sorpresa! el relato de cada personaje en la voz de Genoveva posee su propia identidad, creo que esto es lo que permite que, aunque el escritor utilice el fluir de conciencia dado a partir de un recurso tipográfico, la ausencia de los puntos finales (puntos

autor[...]. La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena. Pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual normal de la novela tradicional[...].” (1993; 17).

apartes solo al final del capítulo) la lectura no se haga densa y sean comprensibles los cambios y saltos en la narración¹⁵. En el texto de Bajtín (cuando este alude a la investigación hecha por Askóldov sobre las novelas de Dostoievski) se afirma que el análisis de estos personajes subversivos y trasgresores se debe hacer teniendo la concepción de sí mismo¹⁶ (como para ponerle un nombre arbitrariamente: su autodefinición); que deviene en las creencias religiosas, en sus sentimientos, en sus razonamientos, en su visión de mundo etc.; y su comportamiento en relación a los otros personajes; en este sentido el análisis parte de la misma obra.

“De dos cosas no pude convencer al joven Pierre Charles Lemonnier, cuya asistencia fui por casi cinco años, y son, la primera, aquella que hacía referencia a la distorsión del tamaño real de los países en las proyecciones de Mercator, donde un lugar situado a ochenta grados de latitud aparece con una superficie treinta y seis veces mayor que la verdadera, de forma que los territorios tropicales y polares quedan risiblemente minimizados, mientras los templados y polares se agigantan majestuosamente, lo cual ha creado en la fantasía nórdica un espejismo de superioridad, y la segunda, aquella concerniente a la existencia del planeta Genoveva, que él se empeña todavía en considerar como estrella de sexta magnitud” (Espinosa. G. 1982; 65).

La cita ya problematiza y expone el conflicto que se crea en cuanto a la concepción estereotipada que se tiene del trópico, en la medida en que sus habitantes son considerados inferiores con base en

¹⁵ Es precisamente este aspecto lo que nos permitirá incluir las concepciones propias de la técnica de Bach.

¹⁶ Hay que decir que la fórmula de Viacheslav Ivanov: afirmar el “yo” ajeno no como objeto sino como otro sujeto –el “tu eres”-, a pesar de su carácter filosóficamente abstracto es más adecuada que la fórmula de Askóldov: “que seas personalidad” (Bajtín. M., 1993).

fundamentos geográficos y injustas sentencias raciales (hablando por fuera de la obra, estas ideas se convirtieron en el fundamento de los procesos de colonización). Desde la cita, se puede intuir que aquellos personajes acentuados en la Europa novelada van a manifestar una definición de sí parecida a la visión de mundo que en ese contexto real inmediato se tiene sobre el habitante del trópico: un yo europeo superior a “el otro” para el caso: americano caribeño. La idea de superioridad, por fuera de la obra, tiene sus raíces en el imaginario sobre el indígena y el negro que crearon los colonizadores, quienes comparaban a los nativos con animales incultos para justificar en gran medida los atropellos¹⁷. Pero lo importante no está en la definición que da Pierre Charles Lemonnier sobre Genoveva, en la medida en que ella nace en el Caribe, lo significativo está en la definición que ella da de sí misma: Si nos fijamos en su discurso no parece que le molestara la idea de que la vieran como un ser inferior, pues ella reconoce distorsionada dicha concepción; sin embargo, parece que cuando ella menciona dicho suceso (“de dos cosas no pude convencer a Lemonnier”) lo hace con la intención de crear una excusa para demostrar que ella, “su yo”, lejos está de ser inferior, esto asumido en cualquier ámbito de la vida.

También resulta interesante resaltar, desde la cita, que aunque la construcción narrativa esté dada de forma monologar existe una frontera visible entre el pensamiento de Genoveva y el de cualquier otro personaje; en este sentido, con la línea de los postulados de Bajtín, estamos hablando de polifonía entendida como la pluralidad de voces y de conciencias amalgamadas en un mismo universo narrativo.

“y he aquí que fue el elusivo y ceñudo Tabareau, siempre separado como por una cortina de candente silencio del resto de sus cofrades, quien más a pecho pareció tomar la iniciativa, quiero decir en cuanto la responsabilidad que, para todos, suponía el ingreso de una neófita, de una jovencuela sin pizca

¹⁷ Sin embargo, la obra no pretende reprochar lo sucedido en los procesos de colonización, la intención de Espinosa va más allá de un simple reproche, como se sabe.

de espíritu reflexivo, a las crispas profundas de su logia”

(Espinosa. G:1982; 120).

Ya no es Lemonnier quien con actitud sentenciosa mira a nuestra protagonista, dos conciencias se enfrentan en el relato, dos ideologías: la de Genoveva frente a la de Tabareau; este último parece compartir con Lemonnier la visión sobre el americano, ahora bien lo que no es claro es si en el caso de Tabareau su actitud va más allá de la idea de inferioridad a partir de la posición geográfica, tampoco es claro si a esto hay que sumarle las brechas sociales de género, aspecto en el que se podría indagar con posterioridad. Es totalmente curioso ver cómo Genoveva no necesita alzar violentamente la voz para demostrar su fuerte oposición a los juicios que con su actitud hace de ella el sujeto; de una forma astuta la chica juega con la narración utilizando el recurso literario de la ironía: “quiero decir en cuanto la responsabilidad que, para todos, suponía el ingreso de una neófita, de una jovencuela sin pizca de espíritu reflexivo”. Desde el punto de vista del lector la definición de sí totalmente peyorativa *jovencuela sin pizca de espíritu reflexivo* da la idea de sarcasmo. También la cita resulta polifónica en la medida en que en una sola descripción existen dos idearios opuestos, dos conciencias opuestas. Indagar en la problemática sobre la novela oficial, postoficial, todos los debates en cuanto a género, ya antes mencionados. Bien, pero este no es el tema que nos compete solo sería abrir una puerta a futuras investigaciones.

¿A qué le llama Bajtín polifonía en Dostoievsky y cómo dicha denominación puede ayudarnos a interpretar la obra de Espinosa? La discusión sobre la polifonía en *Crimen y castigo* se centró en la complejidad y autonomía del personaje principal, es la voz del personaje principal y todos sus embrollos psicológicos. En el monólogo interior de Raskólnikov están entrelazados discursos filosóficos, psicológicos y cierta religiosidad peligrosa, algo parecido a lo que sucede con Genoveva Alcocer; estamos frente a un monólogo tan complejo como el de Raskólnikov, sin embargo la protagonista de *La*

Tejedora de Coronas, no es moderna ni postmoderna, no estamos frente a un personaje del siglo XX donde las dinámicas del contexto (independientemente de que sea Rusia, Francia, España, o América) obliga a la desestabilización necesaria del ser que derrumba a una religiosidad aparentemente perfecta. La polifonía en esta chica está dada a partir de la descontextualización del personaje, Genoveva es un personaje con ademanes emocionales, sociales, religiosos y políticos, en gran medida excéntrico a su época. Es lo que sucede con todas esas películas sobre viajes en el tiempo, provocan euforia desmedida en la audiencia, rompen taquillas, se instauran para siempre en la memoria de los espectadores, la estrategia está en la descontextualización de sus personajes, en el diálogo que se establece entre las épocas, en la necesidad de volver al pasado para buscar la explicación de los sucesos del presente, y viajar al futuro con el fin de encontrar las consecuencias de las situaciones presentadas. Genoveva no necesita estrenar la máquina del tiempo, su cosmovisión es la que viaja, y pone a dialogar en un juego polifónico a dos periodos históricos distintos. Pero la polifonía para Bajtín no es la confrontación de voces, sino la convivencia de estas, la combinación sin que la una elimine o desplace a la(s) otra(s).

“La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente en la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta” (1993; 38).

Algunos escritores aluden a la utilización del ritmo o la prosa versada en sus textos para establecer relaciones interdisciplinarias con la música, sin embargo el secreto de Espinosa no está en estos recursos, en vez, lo logra a partir del contrapunto. Al examinar la novela desde el ámbito de su construcción a nivel de las secuencias temáticas, nos percatarnos de ciertos “enganches” que entonces

serán las pistas que nos facilitarán su análisis desde la técnica compositiva. El contrapunto también está dado a partir de las visiones de mundo y como ya está dicho en la capítulo 1, la característica más evidente de la obra es la confluencia de paradigmas, visiones de mundo, ideologías etc. El objetivo es descubrir cuáles son las estrategias que permiten la utilización de la técnica como mediadora en la construcción de identidades, por lo que resulta importante entonces aclarar que la polifonía se articula a partir del contrapunto, y son esas visiones de mundo, ya entendidas como conciencias tomando el término de Bajtín, y la estructura narrativa los elementos contrapuntísticos.¹⁸ Éste fenómeno no es exclusivo de *La tejedora de coronas*, ya Bajtín, cuando se refería a la novela de Dostoievski, hablaba sobre una polifonía contrapuntística que era posible sólo por el diálogo que se establecía entre las conciencias de los personajes, la definición de sí mismo, y la complejidad característica del personaje principal. “[...] Aquí Dostoievski transpone, con mucha finura, al plano de la composición literaria la ley de pasaje musical de una tonalidad a otra. La novela se estructura con base en el contrapunto artístico [...]” (1993; 68).

Aceptando la idea de que la sonoridad dentro de la obra está marcada a partir de una línea de tiempo, ante la anormalidad de este surge la siguiente pregunta que parece capciosa: ¿Cómo está conformada la línea de tiempo en la novela? El monólogo de Genoveva está compuesto por los recuerdos que ella tiene de su vida, la mujer a punto de ser fusilada cuando, en retrospectión, un cúmulo de imágenes organizadas y disparatadas en forma de memorias vienen a su mente, no toda su vida. Así, cada recuerdo se dispone en el universo textual como una melodía. “[...] y, si Federico hubiera poseído dinero o su padre hubiese accedido a proporcionárselo, otro gallo le hubiera cantando, porque al oro lo llaman vil metal, pero es más vil el que no lo tiene, y oro era lo que a mí me hacía falta al llegar a París, aquella madrugada de 1712, en que me deslumbraron sus esculturales frontones[...].”

¹⁸ Es importante aclarar que Bajtín hace referencia al contrapunto artístico antes del musical, en la medida en que habla de tonos; nosotros nos apoyamos especialmente en la técnica perfeccionada por J. S. Bach.

Es el tiempo verbal, el que logra hacer evidente la articulación de la rememoranza, aludir a una fecha específica dentro de una narración también es una forma de ubicar al lector, en retrospectiva, en una época, momento o lugar determinado.

“Me prendí desafortadamente de las mechas de su cabello y tiré con toda la fuerza de mi alma, sorda a los alaridos que lanzaba, sintiendo el aguijón de sus uñas en mi pecho, y así rodamos por el piso, al igual que, diecinueve años después, lo hice con Jean Trencavel, cuando él descubrió, al despertar cierta noche, a la pequeña Marie en nuestro cuarto, abrazadas las dos en un éxtasis silencioso” (1982; 268).

Hasta este punto resulta aún confusa la diferencia sobre la acción de la polifonía y el contrapunto en *La tejedora de coronas*. La polifonía será entendida como la convergencia de voces en el relato; el contrapunto por su parte alude a la forma como está estructurada la narración y a la manera como están dispuestas dichas voces y el momento dentro de la narración. En la cita en la que se narra el ingreso de Genoveva a la logia y la resistencia y preocupación de Tabareau frente a esto, la idea de que dos concepciones de mundo “distintas” (la definición del “ello” entendiendo ese ello como el americano y el europeo) confluyan, es polifonía. En las citas en las que a partir de ciertas estrategias se pasa de un recuerdo a otro, casi a manera de saltos y estos recuerdos se entrecruzan de una u otra forma en algún momento de la narración, es contrapunto, la forma como las ideologías dialogan también es contrapunto, aspectos que miraremos con detalle en el capítulo 3.

El ingenio de Espinosa es tal, y la polifonía puede ser vista desde tantas perspectivas en su novela, que es complejo abordar todos los aspectos, como pasa con la novela de Dostoievsky; es un personaje complejo que intentó reevaluarse en el contexto social que lo circunda. La construcción contrapuntística,

asumida ya sea desde el arte o desde la música, es compartida por ambas novelas, la diferencia entre el fenómeno ocurrido en la una u otra es que *La tejedora de coronas* está “ornamentada” con la estética y la forma de expresión propuesta por el movimiento artístico del barroco, por lo que la utilización de la técnica musical compositiva predominante en ese periodo cultural, no es producto del azar.

El contrapunto puede ser visto desde aspectos que rebasan los límites de la narración. La heroína para ser un personaje que atraviesa, o un verbo que se adapta mejor a la posición de la chica sería corrompe, el sistema de sentido, en su figura hay rasgos patriarcales: Germán Espinosa intenta significar la feminidad y el erotismo asociándolos a toda la connotación pasional que tiene el arquetipo de la luna, desde el personaje de Genoveva, quien por sí sola contiene gran cantidad de características tradicionalmente consideradas *masculinas*¹⁹ (Hombre- Razón), situación que pone al personaje en un estado de conflicto consigo misma.²⁰ Si lo relaciono con las palabras leídas de Bajtín, con el análisis que este hace del personaje de Dostoievsky, Raskólnikov también llega a un grado de conflicto con su interioridad, en ese sentido también hay polifonía en el interior del personaje, polifonía manifestada con tonalidades contrapuntísticas.

“Es importante la afirmación de Grossman acerca de que las novelas del último periodo de Dostoievski son misterios. El misterio, en efecto, está estructurado en múltiples planos y su modo es polifónico, pero esta multiplicidad de planos y su polifonía son puramente formales, y su misma estructura no permite que se desenvuelvan la multiplicidad de conciencias con sus mundos respectivos” (1993; 33).

¹⁹ Esto asumiéndolo desde el contexto sociocultural, en el que la razón es un parámetro que define al hombre de la época.

²⁰ Genoveva es un personaje que da rienda suelta a las pasiones. En cuanto a la historia de la humanidad los movimientos independentista y la liberación del hombre americano del yugo español y de los dogmas de la iglesia católica, fueron impulsados por criollos “hombres”; rara es la participación de una mujer en estos asuntos, sin contar que para el paradigma de la época la mujer carecía de espíritu reflexivo (ella lo ironiza en la cita de Tabareau; quizá el personaje de María Rosa sea quien manifieste claramente las ideologías del siglo xviii americano (en y fuera del contexto del relato).

Aparte de los saltos temporales, ya nombrados, parece que la retrospección es un común denominador en la obra, esto solo lo descubrimos en el capítulo dieciocho cuando vemos que Genoveva desde la Bastilla está a punto de ser condenada a muerte.

“Será lanzada mi buena amiga, mi bruja fatuaria, para que no quede de ella sino el horrible alarido en que hasta el Papa de Roma había de prorrumpir si le arrojase al fuego, pero que los concurrentes interpretarían como el grito del alma en el instante de ser arrebatada por Satanás, sí, esto ocurrirá mañana, mas no sé si es la bruja de San Antero o si seré yo misma la víctima elegida” (1982; 554).

Solo en este momento confirmamos nuestras sospechas: la edad de la mujer y el tiempo inmediato de la narración, decimos que solo lo descubrimos en este momento porque en el resto de la historia, aunque el relato es narrado en tiempo pasado (sus recuerdos), el lector, está a la expectativa o a la espera de que en algún momento la narración llegue al presente. También ocurre que dentro de las historias, existen aquellas que narran específicamente los acontecimientos referidos a la toma de Cartagena por parte de los piratas, pero en ese momento salta a las historias sucedidas a la edad de 30 años de Genoveva, cuando viaja a Francia, como lectores advertimos un salto, pensamos que al futuro, cosa que nos hace interpretar que ese es el presente de la narración, pero luego descubrimos que ese momento también hace parte de los recuerdos de Genoveva. En ese sentido y de modo bastante aproximado decimos que hablamos de *flash forward*,²¹ aunque la narración ocurra siempre en tiempo pasado, como queda claro al concluir la novela.

²¹ Esto también parece ser un recurso del escritor para establecer todo el juego con la bruja de San Antero, el hecho de que no sea claro el presente de la narración, hace dudar sobre la diferencia entre la mujer joven que va a ser sacrificada por hechicería y la mujer noventera que es condenada por el mismo crimen, tal como es enunciado en la cita.

Para expresar mejor nuestras ideas, estos saltos temporales, son coartadas para que las voces y las problemáticas que revelan la emergencia de la modernidad en el siglo XVIII, suenen contrastivamente en el discurso de Genoveva. Esto significa muchos discursos intentando buscar su espacio en la modernidad y específicamente en la memoria de una noventona que está a punto de morir.

En el libro de Bajtín se alude a dos términos que se convertirán en claves para la construcción de este trabajo: pluriuniversalidad, referida desde nuestra interpretación a los paradigmas emergentes en el discurso, para el caso de Dostoievski la mezcla del psicoanálisis, la filosofía, la religión etc., y para *La tejedora de coronas*, todas las visiones de mundo ya mencionadas; y pluriestilística²² lo que nos lleva a preguntarnos, ¿cómo podríamos hablar de pluriestilismo en *La tejedora de coronas*? Ya se había mencionado que la frontera entre el estudio que hace Bajtín de Dostoievski y el presente trabajo en relación a la obra de Espinosa, está dada a partir de la utilización de un estilo y estética barrocas en la composición de esta última.

La estética barroca es conocida por la opulencia y la brillantez, las obras a veces recargadas llaman la atención de quien las observa, y te llevan al éxtasis que solo lo bello produce, la idea de novelar desde estéticas barrocas se convierte en una excusa más para articular la técnica musical; ocurre que si el escritor quiere hablarnos de una época específica, debe como estrategia, para ubicar al lector, quizá hacer uso de algunos paradigmas de la misma y para el caso utilizar una técnica musical recargada a la hora de materializar su texto. Haciendo analogías un poco presurosas un dato curioso sale a luz: A la palabra barroco se le otorga un sentido peyorativo que significa perla irregular.²³ Germán Espinosa comienza a escribir su novela cuando los movimientos feministas están tomando apogeo, y cuando la mujer comienza a tener mucha más participación y voz en los asuntos del estado, ahora Espinosa escoge

²² “[...]la novela de Dostoievski es pluriestilística o carente de estilo; desde el de la comprensión monológica posee una pluralidad de acentos y es contradictoria valorativamente, los acentos opuestos se cruzan en cada palabra de sus creaciones [...]” (1993; 30).

²³ <http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf>

a una mujer revolucionaria como la protagonista de su texto, puede ser que el hombre compare a la mujer con la misma estética, pues como sabemos durante mucho tiempo estas estuvieron en el rincón de lo marginado “como la perla irregular” pero así como las obras barrocas reclamaron la atención del público despertando en el espectador la pasión a través de la hermosura, la mujer se rebela de forma majestuosa ante un estado machista.

Para darle un vuelco a este tema, quizá no tan inesperado, toquemos desde *La tejedora de coronas* otro aspecto que condiciona la polifonía en la obra y que Bajtín argumenta desde el análisis minucioso que hace sobre la obra de Dostoievski. Hablemos de poética, planteadas como las estrategias discursivas e incluso estéticas que el autor emplea para articular la obra literaria. El siguiente aspecto que condiciona la construcción narrativa es el dialogismo, entendido como el intercambio discursivo que se produce en la obra, el diálogo no es exclusivo ni único de los personajes y de sus voces, la obra puede dialogar con otras obras, con otros discursos, con otras disciplinas; ese diálogo puede ser entendido desde la concepción de intertextualidad que Genette propone²⁴. En la novela de Dostoievski la intertextualidad es vista desde los diálogos interdisciplinarios.

¿Qué factores nos permiten hablar de intertextualidad en *La tejedora de coronas*? Aquellos personajes provenientes de Europa son préstamos de la historia de la humanidad, Espinosa los tomó, se apropió de sus nombres, pero todo lo que a América se refiere en el relato, es una invención del escritor. Así, quiso poner dos mundos, uno totalmente imaginario, con costumbres, que no son nada más que pequeños muñecos de la loca de la casa, a dialogar con personajes tomados de la historia. Suena casi cómico y podría considerarse incluso una figura bellamente metafórica el hecho de que América sea una invención, quizá es forzado pero no del todo descabellado decir que la América colonial y el imaginario que tenemos de ella son una invención de los colonizadores, de los europeos, nuestra historia, nuestro

²⁴ Para profundizar sobre el concepto de intertextualidad, puede revisarse el texto de G. Genette *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989).

nombre ha sido inventado ya por otro, de aquí podría afirmarse que otra relación contrapuntística se forja, lo real, lo histórico en contraste con lo imaginado, con lo no tangible, y comienzan a forjarse las ideas sobre las discusiones en cuanto a la noción de “identidad” que se está manejando en la novela.

La intertextualidad no es solo con la historia de la humanidad. Germán Espinosa dialoga con novelas de su misma autoría como *Los cortejos del diablo* pues en ambas materializan el mismo momento histórico, la América colonial. Claro que cada relato es totalmente distinto en su temática, en su tratamiento y, como es obvio, en sus personajes. Tal vez el hilo conductor, además, esté en la Inquisición que juzga a Genoveva al final de su vida y es protagonista en *Los cortejos del diablo*.

Aquel sujeto que ocupa una de las sillas rojas del Teatro Heredia, siente estremecer su corazón con una sinfonía sin igual. El fin se acerca...

CAPÍTULO TRES

PERSONAJES Y VOCES EN EL CONTRAPUNTO DEL UNIVERSO TEXTUAL

3.1. Entrada.

En creación literaria, el acto mismo de contar, relatar, narrar, se modula desde estructuras pre-pensadas tal como lo propone Fernando Gómez Redondo en el capítulo “El proceso de la construcción narrativa”:
 “Una novela es un juego de estructuras, por lo tanto, y ello obliga a diseñar un esquema [...] se trata de determinar, en fin, los factores que expliquen el modo en que un texto se produce, es decir, se crea” (133).

El impreso que resulta de lo dicho es el siguiente cuadro:

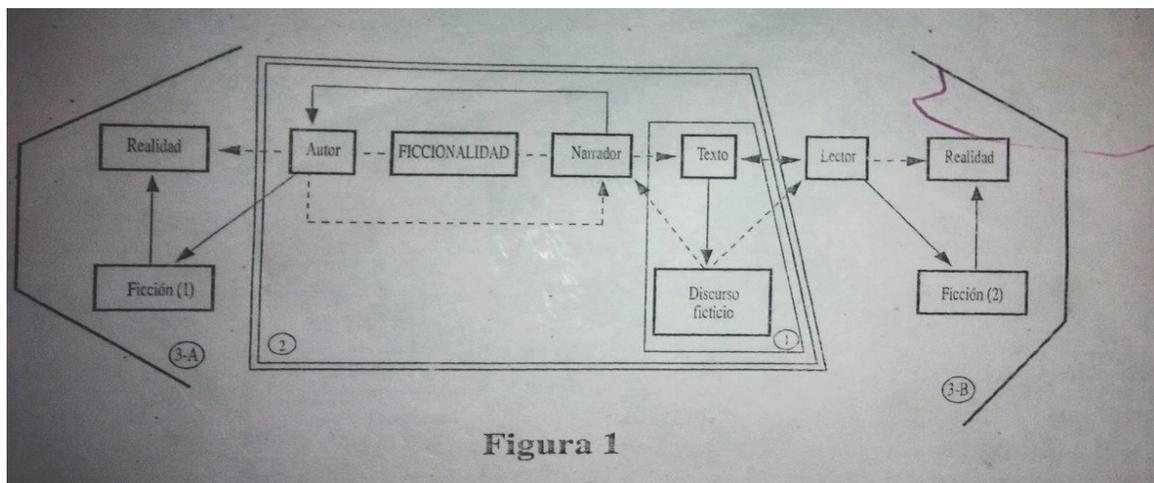


Figura 1

La estética narrativa en *La tejedora de coronas* se soporta sobre una base prácticamente “tejida” con las artes de un hilador.²⁵ Es cierto que, hablando del papel del narrador, el análisis del relato se ha solucionado con la propuesta del *fluir de conciencia*:

²⁵ Distintos investigadores como Luz Mery Giraldo y Beatriz Espinosa Pérez reconocen la metáfora del tejido en la novela, ya Blanca Inés Buendía en su texto “Genoveva cronista de la nueva historia,” menciona como la forma de enunciación es

“El fluir de la conciencia se exterioriza en el transcurrir de la memoria durante la cual, el tiempo y el espacio se refractan, como la imagen de Genoveva Alcocer ante el espejo desde esta inmersión en los recuerdos tejidos en la novela y desde la autosubjetivación de un presente en el cual se amalgaman todos los acontecimientos y se reconstruye la historia” (“Discurso histórico e ironía en *La tejedora de coronas*”, p.132).²⁶

No obstante, y según el esquema de Gómez Redondo, la narración es un conjunto compacto donde juega un papel importante no solo el narrador sino también el lector, el autor, la realidad etc., de esta forma las investigaciones anteriores, en cuanto análisis de la estructura narrativa, deben sumarle a ese fluir de conciencia todos estos elementos.

Emprendamos el análisis de la narración con el primer cuadro que puntualiza las fronteras de relaciones entre las instancias (realidad, autor, narrador etc. dividiendo las distintas tensiones en tres planos, uno que corresponde al espacio textual “[...] concebido como un discurso cuyas unidades lingüísticas han sufrido una serie de transformaciones por las que ha llegado a crear un sistema de referencias idéntico al plano del conocimiento humano, con todos los niveles que ello puede comportar [...]” (2007;134), pueden ser todos los aspectos, personales y sociales que el autor pone a disposición del lector para que este se conecte con el texto y se genere esa sensación de verosimilitud; el segundo

muy similar al acto de tejer, igual que la forma en la que se visualiza el relato histórico “[...] Genoveva teje la urdimbre del texto y de la historia [...]” (60); “[...] Genoveva va entretejiendo su relato a partir de un continuo desplazamiento de las voces narrativas que acercan y distancian el propio relato [...]” (65).

²⁶ Cuando la autora ... habla sobre la estrategia del fluir de conciencia lo hace pensando en la relación, que se establece, dentro del proceso narrativo entre el tiempo y el espacio, que está organizado a partir del papel del narrador, es decir el personaje de Genoveva quien a partir de sus recuerdos vincula al siglo xviii como tiempo con un espacio ya sea la América de ese siglo a la Europa de años posteriores. “[...] mientras hacíamos el amor en mi caserón desolado de San Diego, me recitaba versos de Mellin de Saint- Gelais y de Jaufré Rudel, por cuya princesa lontana me tomaba, versos que me hacían recordar aquella cancioncilla de primavera que Leclerq, el maldito Leclerq entonaba la noche que lo tropezamos como un alma en pena en las playas de Zamba[...]”(1982, 42); en el fragmento hay un salto en cuanto al tiempo debido a que en la primera parte se está hablando de catorce años después del asalto de los piratas a Cartagena, cuando Genoveva decide viajar con Bignon y Aldrovandi; ya en la segunda parte hay un retroceso en cuanto al tiempo pues nos sitúa catorce años antes justo días antes del asalto a Cartagena. Este proceso se da desde “el fluir de conciencia.”

plano corresponde a lo extra textual: “[...] aquí se incorporan los componentes que intervienen en la creación del texto: el autor, es decir, la persona biografiada y real, cuya vida externa puede conocerse, pero no así su circunstancialidad interior, y el narrador, o sea, la figura que determina el puente entre ese ámbito psicológico, impenetrable del autor, y la producción literaria [...]” y finalmente un tercer plano o de contextualización, teniendo en cuenta que estas son las interpretaciones que lector y autor hacen de su realidad y lo ponen a disposición de la creación literaria²⁷.

En *La tejedora de coronas* los tres planos intervienen con fronteras blandas, la creación literaria se torna menos esquemática por un lado y por otro lado es difícil marcar los puntos que separan a un plano de otro, pues el secreto está en “la metáfora de la corona de espinas”²⁸ manejada por Genoveva cuando en reiteradas ocasiones asegura estar “tejiendo coronas fúnebres”, debemos agregarle a dicha metáfora la hipótesis que manejamos desde el inicio de nuestra investigación: la técnica de Bach, tomaremos imágenes de partituras, realizadas bajo la técnica para a través de lo visual entender la estructura y las tensiones (en cuento a la narración) en la novela de Espinosa.

²⁷ “[...] es necesario asumir que el autor no parte de un conocimiento directo de la realidad, sino de una visión, parcial y particular de esa realidad, a la que aquí se denomina ficción, se trata de la representación del mundo que cada escritor va formulando en función de múltiples aspectos (educativos, sociológicos, culturales) que se ponen en juego en el momento de configurar la realidad textual [...] En la otra vertiente, el lector opera de modo similar al autor. La recepción del texto se realiza desde la visión particular que de la realidad posee cada individuo [...]”(137)

²⁸ Una corona de espiras no son más que hilos que se entrelazan y parecen tejerse formando un círculo (esto puede compararse con la labor de los pájaros a la hora de tejer sus nidos). El discurso narrativo está fabricado de la misma forma que la corona, hilos entrelazados tejiéndose y construyendo el discurso de Genoveva.

The image shows two systems of musical notation for four voices. The first system (measures 12-17) and the second system (measures 18-23) each consist of four staves. The top staff is the Soprano part, the second is the Alto, the third is the Tenor, and the bottom is the Bass. The music is in G major and 4/4 time. The Soprano part has a melodic line with a peak at measure 15. The Alto part has a more rhythmic, step-like pattern. The Tenor part is mostly silent, with a few notes in measures 15-17. The Bass part has a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes.

El primer recuadro muestra las cuatro voces que estarán sonando durante toda la composición musical, visualmente encontramos fronteras marcadas por los pentagramas; no obstante, en nuestros oídos sonará una sola composición con distintas melodías que se entrecruzan, logrando un sonido agradable, no hablaremos de voces, tocaremos los distintos planos mencionados arriba, y la relación espacio- tiempo dentro de la obra. Si nos fijamos, en algunas líneas melódicas hay silencios mientras suena otra voz ya sea el tenor o la soprano, etc. Cuando se habla del fluir de conciencia, intuimos que este nombre se relaciona con lo que ocurre en la mente cuando pensamos, soñamos o recordamos. Son distintas voces que suenan en nuestra cabeza, eso ocurre en cuestión de segundos, como en las composiciones musicales. Los distintos recuerdos de Genoveva están dispuestos como las voces en el pentagrama, de igual forma lo extra textual, lo textual y lo contextual rodean a los distintos discursos dispuestos a manera de memorias. En ese sentido el tiempo del relato está medido a partir de la distribución del sonido en el espacio, los dieciocho capítulos que leemos en uno, dos, tres días son recordados por Genoveva en un lapso de tiempo reducido y en un espacio específico: El momento antes de ser ejecutada.

La disposición melódica está dada, en la obra, de la siguiente forma: es cierto el movimiento pendular que maneja la narración, se dice que son múltiples las historias que se relatan. En realidad son cuatro, Genoveva cuenta tres historias de su vida, estas se van desarrollando y relacionándose a través de todo el relato: la historia de su adolescencia desventurada marcada por el asalto del Barón de Pointis, las memorias de la extraña relación entre Echarri y De Los Ríos, los recuerdos eróticos de la noche torrencial frente al espejo y finalmente su viaje con Aldrovandi y de Bignon y las implicaciones que el encuentro con Europa trae a su vida. El movimiento es el siguiente: las tres narraciones están dispuestas en el pentagrama, y en los silencios de una aparece la otra, el movimiento de un péndulo es oscilatorio lo que da la idea de cambios bruscos o brincos forzosos, no hay tales brincos en el relato, las historias están dispuestas en una misma línea, y la narración genera la ilusión de ser lineal, aunque estemos hablando de los recuerdos en “retrospección”. Las historias avanzan cronológicamente hasta donde se encuentran u homologan, como las melodías en una Tocata.

3.2 Relación espacio /tiempo

De acuerdo a los tres planos que venimos manejando, teniendo en cuenta la propuesta de Fernando Gómez Redondo pero dispuestos en el pentagrama, la relación espacio-tiempo puede ser asumida como la disposición de las melodías en la línea. En el plano de la producción textual, del universo textual, intervienen factores como: el espacio y el tiempo, la relación de ellos va estar dispuesta también desde un movimiento contrapuntístico, en el que estrategias como el *flash back* o el anacronismo permiten la consonancia de estos en dimensiones narrativas distintas. Identificadas ya las cuatro historias que suenan en la novela, sabemos que para que no existan confusiones que hagan disonar o para que el lector no perciba la relación de una forma molesta, es necesario que en una de las tres o dos de las tres haya silencio, ahora bien, la forma en la que espacios y tiempos distintos (organizados en una u otra historia) se vinculan, es por lo general a partir del recurso retórico de la comparación que se hace visible por la

utilización de un conector, el predominante: “como”, aunque no sobra aclarar que no en todos los casos el nexa contrapuntístico está dado de esta forma.

“...como muy poco parecía haberle gustado al colérico gobernador, voluble como un viento racheado, la mención de la palabra *soborno*, aunque este fuera de mucho antes y, claro, de mucho después, casi una cotidiana calamidad en nuestras colonias, **como habíamos de comprobarlo catorce años más tarde** el boloñés Aldrovandi, el parisense de Bignon y yo, al tocar nuestro barco, surcados como en un sueño de entreluces tropicales, en el amanecer, el Estero Salad 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” (1982; 55).

“...sin dejar de repetir que el soborno representaba la sangre de los españoles, de Bignon repartía más y más propinas, elegante vocablo, irremplazable eufemismo que con delicadeza exquisita suplantaba la idea verdadera, la cual era siempre mejor no mencionar, **como quedó demostrado aquel lejano mediodía de 1697**, cuando de los Ríos, dominando el temblor de las manos, bramó que la palabra *soborno* no había sido pronunciada en aquel recinto”(1982; 58).

“...ahora no tenía por qué vivir para mí, sino para el mundo , ante el cual debía quedar a la postre vacía, como odre sin vino, como acerico sin tripas, pero no para el mundo de ellos[...] sino para el mundo integral como lo había concebido Federico, a

quien me había propuesto a suplantar en su deseo de darse a la humanidad y confundirse así con el alma del universo, que no es como creían los antiguos, el conjunto de las cosas visibles, sino el todo de lo que conocemos y de aquello cuya existencia puede presumirse, **como los anchos valles y montañas del planeta Genoveva**, cuya sola enunciación demudaba de risa a los señores Aldrovandi y de Bignon” (1982; 76).

Las citas anteriores están tomadas de los primeros capítulos de la obra, las dos primeras son casi secuenciales, y la variable es el tiempo, en la primera, la escena es aquella en la que el Gobernador de Los Ríos, Iriarte, y de la Peña se encuentran en la barbería intentando convencer al aduanero de hacer pasar los reales de vellón por serrapida, de allí salta a catorce años después del ataque de Pointis a Cartagena, cuando Genoveva Alcocer decide emprender el viaje a Europa acompañada de Aldrovandi y de Bignon, lo que permite el cambio temporal es el recurso retórico: analogía, dada desde la comparación del acto corrupto, que pretende realizar el gobernador de los Ríos, con la situación también corrupta, en la que se ven inmersos los viajeros Aldrovandi, De Bignon y Genoveva ya llegando a Quito. La palabra que cumple el papel de nexo es *sobornar*, clave para el cambio de melodía, mientras estas dos historias se van desarrollando, aquella que ha tomado mayor partida durante el primer capítulo está siendo cantada paradójicamente desde prolongados silencios. En la segunda cita las escenas son las mismas, el lector dispone toda su atención sobre la historia del viaje con de Bignon para saltar hacia la historia del soborno a Morales, cuya relación está determinada a partir de la idea de “soborno”.

La relación espacial está dada también desde el recurso de la analogía, en la tercera cita, la primera escena es aquella en la que Genoveva aún joven observa su imagen en el espejo, imagen que despierta los deseos pasionales de la mujer y que en la agonía por olvidar a aquellos hombres que profanaron su cuerpo recuerda enardecida la presencia de Federico. Para el cambio espacial, la narradora realiza una

comparación con fundamentos filosóficos, donde el todo visible, es asemejado al todo (espacio) del planeta Genoveva, la mención del planeta le permite a la narradora hablar sobre la reacción que este produce en sus amigos Aldrovandi y Bignon, inmediatamente el espacio cambia se pasa del recuerdo de ella en su caserón al recuerdo del viaje a Marsella. La historia de Diego de los Ríos pasa a ocupar el lugar de los silencios.

No todos los saltos entre las melodías están dispuestos a partir de comparaciones, se complejiza un poco más el análisis de la estructura narrativa cuando nos enfrentamos a visiones de mundo que en apariencia son contrarias, o que están dispuestas de forma contrapuntística: El contraste entre los paradigmas del mundo colonial y las ideas del brillante siglo de las luces.

“...lo cierto es que hubo un momento en el cual llegue a pensar que el mundo real valía muy poco ante aquél de la literatura, a veces mucho más real a pesar de las desmesuras imaginativas de algunos autores, **en el cual medité también acerca del anonadante desconcierto que de las letras universales se sufría en mi remoto virreinato colonial**, donde la Inquisición prohibía a veces hasta ciertos breviarios y libros de ejercicios devotos por no juzgarlos muy ortodoxos”(1982; 330).

“...desvainó el arma y, atravesándola sobre una pierna, la quebró en su rodilla, para arrojar al suelo las dos partes y declarar con suprema altanería que así entregaba él su espada a un pirata, calificativo en el cual, no obstante la patente de corso extendida a Pointis de puño y letra de Luis XIV, lo asistía una buena dosis de razón, **como, impresionado por sus pláticas**

sobre aquella acción infortunada, había de reconocerlo muchos años después el propio Voltaire”(1982; 296).

El recurso retórico de la comparación sigue desempeñando el papel de puente entre los cambios en la acción de un espacio a otro, de un tiempo a otro; en este punto las analogías están cargadas de contenidos ideológicos y de sutiles críticas que dejan entre ver la visión de mundo y la definición que hace Genoveva de su contexto.³⁰ El contrapunto es el motivo que permite el cuestionamiento de ciertos paradigmas.³¹

En la América colonial de *La tejedora de coronas*, se reproducen ideales que cohiben al ser al punto de que la opresión es la base del pensamiento; en varios pasajes Genoveva utiliza el sarcasmo y la ironía para describir la situación de su Cartagena, llega a burlarse del puritanismo desmedido que impide el ingreso de nuevos saberes y cierra las puertas del conocimiento. La vida bajo una ortodoxia exagerada es la definición más clara de los cuadros de costumbres a los que están sometidos personajes como Federico, Genoveva, María Rosa y Cipriano, que se acentúan en ese espacio geográfico. De aquí que en más de una ocasión Travencal e incluso el mismo Voltaire consideran que los americanos están en condición de inferioridad³² frente a los europeos y justifiquen la idea de ver a Genoveva como una gabacha prematura en cuanto a saberes, sin embargo ahí esta la demostración de que entre tanto puritanismo también hay trasgresión y uno que otro personaje que pide a gritos que lo ilustren entre en las fronteras de su continente.

En la segunda cita la relación es mucho más compleja pues alude no solo a la imagen que en la obra se proyecta de América, si no que propone la idea de una crítica universal. Tanto en América como

³⁰ Es importante la interpretación sobre la visión de mundo de Genoveva pues dicha definición da pistas sobre la definición de sí (que Genoveva hace sobre sí misma) cosa que nos permite hacernos una idea sobre la propuesta en cuanto a la identidad esbozada en la novela.

³¹ Lejos no está de los ideales de la América colonial.

³² Esto sin contar los estereotipos que de por sí ya tiene el americano, en cuanto a los procesos de colonización.

en Europa la concepción de “poder” no se ha desprendido de aquella idea de la antigüedad en la que este va estar medido a partir de la extensión territorial y del sometimiento de otros países bajo un yugo, esto hace que el ideario de guerra tenga preponderancia en la sociedad. La destrucción, el hurto y el quebrantar la paz de territorios ajenos forman parte del núcleo temático, cosa que hace que el contorno entre la ficción y la realidad sea tenue.

Volvamos al universo textual de la novela. Si imaginamos el movimiento de las ondas sonoras en el espacio, una debajo de la otra, no es tan descabellado suponer que en algún punto existirá un leve encuentro entre estas y más si su disposición en el espacio es uniforme; lo mismo ocurre con la narración, la disposición de las historias obliga a la relación de la una con la otra.

“...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, 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 Francois- Marie había hecho mofa”(171).

Las predicciones que ambientan a la novela con un aroma místico, parecen establecer o permitir el encuentro de dos melodías que suenan simultáneas y por ende facilitan los saltos. La primera escena hace parte de la descripción del inicio de la catástrofe vivida en el suelo cartagenero del relato, la misma narración propicia que se pase de Cartagena a Francia sin comparación alguna, sin excusa alguna, salvo

la que da la misma historia para el caso: la predicción de Boulainvilliers. En reiteradas ocasiones los vaticinios de aquellos personajes fantásticos actúan como los pilares armónicos.³³

“...cuando cesó la pesadilla y Fray Miguel Echarri se hubo repuesto de sus quebrantos, que no le permitieron acabar de romper lanzas por el imperio de la justicia, y de allí el baldón que cayó sobre Federico, de donde vuelvo a inferir y confirmo lo inexorable de cada destino y me obligo a publicar, sin reticencias, la habilidad, que ciertas personas, sea que la adquieran o hayan nacido con ella, poseen para vislumbrar lo que hay en el porvenir[...] pese a lo cual creo que pocos con tal eximia maestría como Henri de Boulainvilliers, que no solo predijo con preocupante exactitud el día y hora de la muerte de Luis XIV, sino también de otros muchos personajes” (1982; 188)

3.3 Contrapunto en los personajes

La vida en la *obra* es un devenir del caos que pugna con el incesable intento de fundirse a sí mismo, al entorno y al ser en un grotesco orden. Cada personaje interioriza el deseo de ocupar un pequeño espacio en ese universo, establecer morada en el lugar que se homogeniza sin contar con todas las formas de las personalidades que lo vinculan. En el proceso resulta enmarañado el unísono de personalidades,³⁴ la manera de llevarlo a cabo es el contrapunto; sin embargo, es quimérica y un tanto absurda la homogenización. Dentro del plano textual, todos los personajes mantienen relaciones contrapuntísticas, las personalidades de cada cual, son hilos en la corona.

³³ Ya explicados dentro de los elementos del contrapunto.

³⁴ Que pueden traducirse en las llamadas conciencias según lo expone Bajtín.

En este punto es importante el concepto de conciencia ajena que otorga Bajtín a la autonomía de cada personaje. Hablaremos entonces de las conciencias aquellas y de las relaciones entre las mismas, no esperando que sean “conflictivas” ni atendiendo el contrapunto como las oposiciones sobresalientes entre las distintas conciencias. Solo la idea de que las voces son melodías permitirá entender que el contrapunto no es más que sonidos distintos que pueden condensarse valiendo la heterogeneidad, en una sola voz.

Las relaciones contrapuntísticas respectivamente están virtuales de la siguiente forma: el contrapunto que parte desde el vínculo de los personajes principales con los secundarios, y la concordancia ya un tanto distante entre los mismos personajes secundarios que se da desde los roles sociales que cada cual desempeña en el texto. Hasta aquí seguimos hablando del plano textual. Vale hacer un paréntesis para aclarar que podría tocarse dentro de este ítem el plano extratextual que corresponde a la relación narrador/escritor, sin embargo la idea de un análisis extratextual, resulta más viable desarrollarla en una investigación totalmente distinta a la que estamos exponiendo.

Por ser Genoveva la protagonista, resultan primarias las relaciones que establece con el resto de personajes, es el núcleo que dinamiza y permite los vínculos. La forma como ella maneja el trato con los otros, resulta mediado por la variable género. Las relaciones contrapuntísticas con los hombres serán menos conflictivas que las que establece con los mujeres. Sobresale la idea de que aunque es un personaje arquetípico debido a su relación con la luna, y por ser una mujer, su conciencia tiene mucho de masculina, la forma en que la misma Genoveva ve a las otras mujeres es un tanto estereotipada, *solo será bueno establecer relaciones con aquellas mujeres que le abran las puertas del conocimiento*. Siendo así partimos del trato de Genoveva con los otros personajes femeninos.

El primer vínculo contrapuntístico es: Genoveva vs María Rosa, la segunda es entrecomillas la reproducción fidedigna de los valores católicos y se enfrenta de una u otra forma a los ideales liberales

de Genoveva; existe una disputa por la relación que ambas mantienen con el personaje de Federico y por la asimilación disonante de la idea que ambas tienen sobre el referente pasional. El conflicto se materializa desde la descripción que Genoveva hace de María Rosa utilizando en algunas ocasiones adjetivos calificativos negativos.

“...mientras María Rosa fingía interesarse en los temas, pero en realidad erraba su mente a ellos, porque en la escuela aprendió hacia tiempos que todas aquellas lucubraciones no eran otra cosa que triquiñuelas de Satanás, yo parecía captar muy bien, en cambio, toda esa vedija de aplicaciones geométricas, porque amaba al muchacho que movía con destreza ante mis ojos el compás de clavillo movable” (1982; 36).

Las descripciones de Genoveva, en cuanto a todo lo que tiene que ver con el dogmatismo de la época, son constantes juegos irónicos que deja ver en muchos momentos la irreverencia del personaje. En lo que respecta a María Rosa llega a ser un personaje doble moralista, pues su mirada condena totalmente el amor en libertad que deseaban vivir los protagonistas.

“...pero no creo que fuera aquel su propósito porque nos tumbamos sobre los cadillos y yerbajos, y creo que iba a tratar de abrir mi blusa y buscar mis pezones, no sé si hubiera hallado el valor para impedirselo, cuando la luna proyectó sobre nosotros una sombra, la sombra de un cuerpo humano, y fatalmente pensamos otra vez en Leclerq, pero al volver las cabezas vimos a María Rosa, pálida, espectral, que con trémulo dedo nos señalaba acusadoramente, nos llamaba fornicarios, imaginaba sin duda que copulábamos en el palmar, decía que

venía espiándonos hacía meses, que éramos un par de desvergonzados, que nos pondría en evidencia ante nuestros padres” (1982; 149).

Pero termina trabajando como prostituta después de haberse entregado al culpable de las desventuras de Cartagena, es decir termina traicionando los ideales patrióticos impuestos por La Corona y corrompiendo de una u otra forma los “valores del catolicismo”.

“...pasados unos tres cuartos de hora desde nuestra llegada, la mujer cuyos ojos, cuyo rostro me había turbado, [...] hizo aparición, mustia y mohína por falta de sueño, en el umbral de una de las puertas interiores [...] aquella mujer perdida entre las prostitutas no era otra que María Rosa, la hermana de mi pobre Federico” (1982; 444).

Esta relación termina siendo un acento más en la técnica narrativa deliberadamente inscrita en lo barroco; ya se había mencionado que los conflictos que se establecen entre las conciencias de los personajes, son acentos que marcan la atención sobre el lector/ oyente, haciendo más perceptible el orden contrapuntístico. Sin embargo, como ya estaba aclarado, el contrapunto no es sinónimo de oposición o pugna, simplemente es un vehículo para que lo heterogéneo y disímil se homologue sin perturbación, ejemplo de esto es la relación que Genoveva establece con personajes como la Bruja de San Antero y Marie. La primera es una marginada y joven mujer que paga condena junto con Genoveva (ya al final de sus días); este personaje es frecuentemente asumido como el alter ego de la protagonista e incluso la obra deja la puerta abierta para que el lector piense que la relación de estas mujeres va más allá: que son la misma persona, de esa forma resulta intrincado saber exactamente la edad de la protagonista cuando va a ser ajusticiada, tiempo y espacio que resultan truncados por dicha hipótesis. “[...] Así que máteme de un vez, como va a matar también a esta bruja de San Antero, a esa sabia mujer

a la cual, de sentirme más joven, habría llevado a mi lecho, porque creo que la amo, y que siempre ha sido bello el infierno como el destino [...]” (550).

La segunda es una niña un tanto misteriosa que termina siendo asumida como la reencarnación de Federico. Genoveva logra establecer lazos fuertes con estas dos chicas más que porque cumplen con las reglas del pronóstico antes hecho (*establecer vínculos solo con aquellas que le abran las puertas del conocimiento*) es porque tanto Marie como la bruja de San Antero, son personajes cuya visión de mundo trasgrede las políticas del contexto en el que están inmersas.

“...la actitud de Marie daba la impresión de algo ritual. Inevitable, de una acción a la vez espontánea y fatal, por vez primera se había dirigido a alguien en francés y no versos provenzales, y lo había hecho con una solemnidad y una arrogancia que no dejaba rezagos de duda acerca de la sinceridad de su propósito, el de irrumpir severamente en el mundo exterior que antes repudiaba, y esa decisión parecía evidentemente ligada conmigo, a quien acababa de declarar su amor” (271).

Si bien es cierto que el viaje a Europa ubica a Genoveva en una condición de inferioridad en relación a los europeos, es bastante singular la forma como ella asume las relaciones con aquellos personajes que viven en la Cartagena colonial pero que en relación a la escala social del contexto están ubicados por debajo de su posición, como es el caso de Beltrana y Bernabé³⁵ este último representa la visión sumisa de los esclavos africanos del contexto. El negro proclama amor desinteresado a su ama, y le es fiel hasta su lecho de muerte. Aunque Genoveva no reproduce fielmente el ideario que se tiene sobre el esclavo en

³⁵ En este caso el contrapunto está determinado desde los roles sociales, la voz del esclavo, la voz de la ama, la voz de la sobrina de Hortencia Beltrana, que puede representar las voces de aquellas mujeres que poco educadas se dedican a los trabajos domésticos.

el sentido de arrebatárles la dignidad humana, pero reconoce que esa escala social pesa sobre cualquier aspecto de su vida, hasta sobre los sentimientos, pues ella puede entregarse a Bernabé pero a pesar de su fidelidad no puede amarlo.

“...que solo tú, mi buen negro Bernabé, comprenderías, porque te la infligí en forma tan injusta, pasados aquellos tres años en que dormimos juntos todas las noches[...] pero sí sé que me amabas, como yo nunca a ti porque el hombre puede, pero raramente la mujer, amar a una persona de condición inferior, quiero decir en la escala social, del dinero, de la posición, jamás creí inferiores a los negros” (161).

El caso de Beltrana difiere al de Bernabé en tanto que esta no es una esclava africana, la consonancia con la voz de Genoveva está determinada por la situación de abandono en la que ambas se encontraban, en el momento en que el barón se toma la ciudad, se sabe que cuanto esto ocurre Federico carecía de razón y se comportaba de forma algo tonta. Genoveva había perdido todo y justo Beltrana parece purificar esa soledad al punto que sus voces se funden y compenentran haciendo de ella una sola melodía. Lo cierto es que Genoveva no amó a Beltrana de la forma que lo hizo con aquellas mujeres perspicaces como la bruja de San Antero y Marie, la variable aquí es: el conocimiento o la educación. “[...] y sólo se desprendía de mi cuarto, pero ignorando que trenzada en coyunda extática con la gentil Beltrana, a quien nunca llegué a amar, pero cuyo desnudo me inspiraba un ternura desgarrada, algo como el efecto de un dulcísimo arrullo [...]” (481).

Lo curioso del contrapunto que se establece por la barrera social es que por lo general son contrastivos en la medida en que marcan cierta diferencia inquebrantable; es lo que ocurre con la relación de Genoveva y Voltaire, ella pudo deslumbrarle el ingenio del chico, y llegó a amarlo, quizá no

como Federico pero fue amor. La visión que Voltaire tenía sobre ella era parecida a la que ella tenía de Bernabé, que no era más que una mezcla de agradecimiento y ternura. No olvidemos que estos detalles dan cuenta de qué fundamentos ideológicos organizaban de una u otra forma el sistema de sentido. En cuanto a la relación de Voltaire y Genoveva la variable es la misma: la idea de inferioridad.

Entre Federico y Voltaire, aunque estos nunca llegaron a conocerse, existe una relación contrapuntística determinada por los ideales de cada quien, aunque sus intereses sean en esencia distintos, el uno escritor, con ideales un tanto más políticos que científicos y el otro un chico apasionado por las ciencias. Parece que la concepción del mundo y sus personalidades, sus conciencias, son un tanto parecidas, los dos entregan su vida al conocimiento, sus convicciones ideológicas priman sobre los sentimientos, ambos son capaces de hacerse matar por sus ideales. El contraste entre las melodías de ambos está en el espacio geográfico que cada quien ocupa, las dinámicas sociales en las que nace el uno y el otro van a ser respectivamente su condena y su beneficio, la América colonial es el verdugo de Federico.

La siguiente relación contrapuntística es aquella que se establece entre Diego de los Ríos y Miguel Echarri, siendo el primero, el gobernador de Cartagena, por cuyo cargo este personaje debería encarnar los valores del buen ciudadano, y ser la viva imagen del patriotismo, el segundo por su parte es el inquisidor de la colonial ciudad, este en cambio representa los valores de la iglesia católica, su célibe entrega al señor, debería representar la pureza inquebrantable de la institución. Aquí es prudente preguntarse en qué medida la relación entre estos dos está materializada desde el contrapunto.

Como está expuesto en el párrafo anterior ambos son la representación de las distintas instituciones en el relato; ahora bien, la historia de estos dos personajes es en sí misma uno de los hilos de la corona, en cuanto a la biografía de Genoveva los sucesos relacionados con estos dos personajes, mantienen una relación sutil con la protagonista, pues solo servirá para aclarar bajo qué condiciones fue ejecutado

Federico, aparentemente podría prescindirse de dicha historia, pero como ya está enunciado ambos son la encarnación de estas instituciones que tanto peso tienen en el contexto.

El vínculo entre los dos es Hortencia García, mujer con la que Miguel Echarri sostuvo una relación un tanto escandalosa y que posteriormente comparte lecho con el gobernador, es conocida como la mujer del gobernador. La institución de la sagrada iglesia católica se ve profanada por nuestro querido inquisidor. ¿Hasta qué punto la moral de Echarri puede ser cuestionada por mantener vínculos amorosos con Hortencia? “[...] Le pidió jurarle que, pasara lo que pasara, no gritaría en público sus intimidades de otros tiempos, no mancillaría su prestigio arrojando a la calle las porquerías o sublimaciones sexuales que hicieron juntos, y entonces Hortencia García rió obscenamente, con risa que Echarri jamás le conoció en el pasado [...]” (97).

La cita narra la situación vivida por Echarri cuando en pro de descubrir las malas maniobras e ilegalidades del gobernador Diego de los Ríos visita a Hortencia para que, en caso de que el gobernador tomara represalias, ella no expusiera al público sus encuentros amorosos. Se podría asumir que la intención del inquisidor o el afán del inquisidor de ajusticiar al gobernador está mediado por los celos. La historia del gobernador y los reales de vellón suele ser bastante llamativa, Diego de los Ríos es el típico mandatario cuyos valores patrióticos valen tan poco, que la corrupción será la palabra que mejor lo describa, detrás de él se esconde la muerte de un barbero inocente, la traición al estado, sin contar los abusos para con Beltrana y los bailes dionisiacos que mantenía en su casa. Sin embargo, es Echarri quien en sus memorias se daba golpes de pecho.

“...cuyo rostro achote puebla mis pesadillas con mayor fuerza
aun que el de aquel infausto Diego de los Ríos, quiero decir el
gobernador de Cartagena, cuya ambición nos perdió a todos y
cuya impiedad permitió que prosperasen los infundios que

hundieron a Federico, en momentos en que solo fray Miguel Echarri hubiese podido arrojar luz sobre el turbio proceso, pero Dios no quiso permitírselo, no quiso la divina providencia que todo aclarase sino cuando era ya demasiado tarde” (49).

Los abusos y los malos procesos por parte de los dirigentes son comunes en nuestros días, la actitud de Diego de los Ríos puede explicarse quizá porque, aunque en la obra no se menciona, por un vago conocimiento histórico se infiere que aquellos encargados de la administración de las colonias eran españoles, ajenos al territorio que estaban gobernando, sin patria, sin ideales, sin son ni ton como dicen en el pueblo. Se puede suponer que en la obra prevalezca la idea que sonó entre los escritores del Caribe contemporáneo, “quien no conoce su historia, está condenado a repetirla”; el desconocimiento y la ceguera sobre los malos manejos de nuestro país y que el control estatal sea prácticamente una herencia que pasa de generación en generación, sonando entre las listas presidenciales, los hijos de los hijos de hijos de los mismos que en tiempo de antaño estaban en esas listas, hace de la historia un círculo vicioso que nos lleva al holocausto tercermundistas del que no habrá Genovevas que nos rediman.

La última relación contrapuntística y la más homóloga entre todas es la de Genoveva y Federico, cuyos ideales parecen mezclarse en la medida en que la una es la prolongación de los sueños de su amado; sin embargo el acento, lo que llama la atención, es que solo la mujer en su condición de inferioridad, gracias a la astucia que según un mito popular extendido heredamos de nuestra redentora Eva, es quien logra llevar la luz que solo da el conocimiento a esa aún oscura Cartagena. En cuanto a la descripción que Genoveva desde su monólogo hace sobre la actitud de Federico, se afirma que en ocasiones resulta un tanto apologética, sin embargo hasta ella acepta que al muchacho lo domina la inocencia, la cobardía y su entorno sociocultural.

“...cuando, aprovechando un descuido de mi padre, subí las escaleras hasta el mirador y hallé a Federico, a mi pobre Federico, escudriñando el oeste con su famoso catalejo, lleno mas que nunca de ese aire soñador e ingenuo” (23).

La ingenuidad parece estar bien vista ante los ojos de la chica que lo amaba y adulaba, no obstante en ocasiones nuestra protagonista acepta lo absurda que puede tornarse dicha ingenuidad cuando es desmedida.

“...entonces me dio un vuelco el alma porque, a su lado, con otro trapo rojo, con ropa hecha de andrajos como un pirata más, entraba también Federico, a la vista de todos, con los ojos angustiados y una sonrisa de incertidumbre que le daba un aire bobalicón [...] lo traían sólo a guisa de hazmerreir, de rey de escarnios” (361).

La relación de los chicos termina como una obra dramática más, con aquella característica romántica: la entrega del amor eterno e incrementado, solo a aquellas parejas que pasan por episodios tristes, por amores inconclusos, o por desenlaces mediados por la muerte. Termina el análisis de las voces que cantan en la obra, alrededor de ese foco que puede ser asumido a su vez como línea sonora: Genoveva.

3.4 Ficcionalización de referentes históricos: la hispanoamericanidad espinosiana.

La literatura nos permite conocer mundos imaginados por un escritor que, aunque son ficticios, parten de una realidad observada; esta idea puede ser comprendida desde lo que Wolfgang Iser en su texto “*La dimensión antropológica de las ficciones literarias*” (1991) define como *ficcionalización*, entendiendo el término como el cruce de fronteras entre el contexto real y la dimensión imaginaria, o lo que él llama “la mentira”; esto nos permite afirmar que dentro de los universos literarios existe un componente

social,³⁶ y es en este punto donde las ficciones narrativas se convierten en un campo polémico, pues, tal componente no refleja la realidad sino que surge de lo que esta margina, como lo afirma Iser en *El acto de leer* (1987) “[...] la literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época [...]” (Wolfgang. I. 1987). En este sentido algunas obras literarias, como *La tejedora de coronas*, se preocupan por darle voz, desmitificar, mostrar aquello que ha sido excluido o negado, de aquí que sea posible plantear investigaciones sobre género e identidades, desde las novelas.

Por ser *La tejedora de coronas* una novela cimentada con una base histórica, es decir por ficcionalizar referentes, situaciones y cuadros de costumbres que parten de la historia oficial, alberga la cosmovisión del momento histórico específico. Para el caso, y como ya está enunciado, apela a la alusión de las dinámicas y las situaciones que motivaron el siglo XVIII en la Cartagena colonial, en contraste con aquellas que predominaban en el incipiente siglo de las luces europeo, que toma fuerza ya a mediados del siglo XVIII.

Teniendo en cuenta las historias que como melodías se entrecruzan en la narración, partimos de la primera que está conformada por los recuerdos que la mujer tiene sobre su juventud, transcurrida en Cartagena de Indias del siglo XVIII, momento histórico en el que el sistema social dominante era la inquisición, esto significa que política e ideológicamente el país era manejado desde España, este modelo utilizaba la imagen de un “dios” para imponer ciertas creencias religiosas, prohibir algunos comportamientos o actitudes, restringir el conocimiento y cualquier práctica que pusiera en riesgo la hegemonía de España sobre América, como es bien sabido. El modelo inquisitorial concebía al ser desde parámetros como: único, hombre, heterosexual, católico, blanco, europeo, todo lo que estuviera fuera de este rango era enajenado. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos hablar de la situación del criollo en la

³⁶ El cruce de fronteras del que habla Wolfgang Iser no implica que un aspecto (ficción o realidad) se elimine o invalide, sino que el muro divisorio se disuelve, entonces los textos se mueven en ambos campos.

novela, pues este no era europeo, pero sí hijo de españoles, no era español, no era esclavo, y la forma de autodefinirse en el caso de Genoveva, estaba lejos de considerarse un ser enajenado.³⁷

“...mientras nosotros, ya moribundo el siglo XVII, 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, de comerciantes de toma y daca, de clérigos ladinos y rúbulas marrulleros que continuaban apegados a las suertes del rosario y del cedazo, a las filacterias, a la oración de San Cebrían, al conjuro de la penca de zábila y las mohanerías de toda catadura que la Inquisición perseguía con tanta ingenuidad como otros las practicaban y, sin embargo, no, Genoveva, los criollos nacemos prisioneros de nuestro territorio geográfico” (46).

Atendiendo a la descripción del contexto expuesta irónicamente por Genoveva en la cita, se determinan en la obra situaciones como: las relaciones sentimentales, la adquisición de los saberes, la iglesia se encontraba en luchas con Francia (quien en este entonces tenía la hegemonía de las ciencias), entonces todo el conocimiento que viniera de afuera era condenado como hereje. Sumiendo a la ciudad en una situación desmedida de ignorantismo. La descripción de la vida colonial, se ordena en paralelo frente a la descripción del mundo ilustrado, que es conocido por Genoveva ya en la que denominamos tercera historia: Genoveva siendo una mujer adulta, encuentra la forma de viajar a Francia, donde el modelo social era la ilustración (donde se pasa de una concepción teocéntrica del mundo a una

³⁷ Este aspecto puede entenderse desde lo que Walter Mignolo en el texto: *La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad* (2000) llama doble conciencia criolla “[...] podemos decir que la conciencia criolla blanca es una doble conciencia que no se reconoció como tal. La negación de Europa no fue, ni en la América hispana ni en la anglo-sajona, la negación de “Europeidad” puesto que ambos casos, y en todo el impulso de la conciencia criolla blanca, se trata de ser americanos sin dejar de ser europeos [...]” (2000, 69).

antropocéntrica), es decir, que la razón y el hombre eran el centro del universo (por ello estudiar las ciencias estaba tomando apogeo). Así, se puede hablar de que la concepción del ser estaba determinada por parámetros como: hombre, heterosexual, europeo, racional, universal, único, aunque se consideraba que todo ser era racional y lo que estuviera por fuera de este marco era considerado inferior.

“...pues con el siglo XVII el mundo emergía, o eso creían ellos, de entre las tinieblas de una larga noche y, ahora, las ciencias naturales, con hombres tan versados como mi par de amigos geógrafos, y una filosofía de carácter racionalista y dinámico, nos emanciparían de los prejuicios tradicionales, de las tutelas dogmáticas, y nos incrustarían en una época en que la humanidad sabría labrarse por sí sola su porvenir” (79).

Desde lo anterior podemos ver que lo que se ha considerado por identidades, estaba marcado por lo que ciertos sistemas de sentido (inquisición e ilustración) proponían (universalizaban cierta idea del ser y bajo esto se definían ellos, y las personas que estaban ubicadas en la periferia), estos sistemas dejan de lado a la mujer, al negro, al indio etc. Pero en la obra se está mostrando no a un ser único católico, racional, universal (la historiografía oficial cae en esto) sino múltiple (mujer, hombre, blanco, negro, indio, criollo, homosexual, heterosexual), descentralizado (americano, francés, español, etc.) y fragmentado (mi yo social, mis instintos, mi forma de concebir al mundo y luchas interiores). Los instintos hacen parte de mi ser, la mujer hace parte del estado, el negro es un ser humano, los americanos piensan, se educan y no son inferiores; entonces podemos preguntarnos ¿cómo la concepción que se tiene de sí mismo (que es algo tan inherente al ser) puede ser manipulada? ¿Bajo qué lógicas se convierte en algo manipulable? ¿Cómo se lleva a cabo dicha manipulación?

El tema de las identidades en *La tejedora de coronas* ha sido abordado por distintos estudios; resulta interesante mirar cómo la obra literaria y el tema en específico, se prestan para diferentes interpretaciones y permiten pensar que hay toda una discusión en torno a cómo es definido lo americano en la obra de Espinosa. Estudiosos como Inés Rodríguez Grajales en su texto “Desarraigo cultural en *La tejedora de coronas*”, (2010) no trabajan el tema de las identidades; sin embargo este texto describe a la protagonista como un ser netamente tradicional que se siente deslumbrada e identificada con lo externo a su lugar de origen, se considera que Genoveva se desprende de valores propios de su cultura para asumir los de otras, y más que desprenderse, se postula que ella rechaza sus orígenes, siendo la misma Genoveva quien vea al ser americano como inferior. En textos como “Genoveva una excusa: para la construcción de identidades narrativas” se hace una nueva propuesta sobre este tema donde se muestra de qué forma la novela regula también los comportamientos humanos, o como el lector descifra ciertos códigos que influyen en las actitudes sociales configurando las llamadas identidades narrativas que apelan a establecer una relación directa entre el lector y los personajes.

Pensamos que la propuesta de Germán Espinosa referente al tema de las identidades está ligada a la idea de la pluriuniversalidad; el concepto propuesto por Bajtín puede ser interpretado como la constante convivencia de paradigmas que marcaron la historia universal dentro de un contexto significativo, más que la idea de desarraigo es la idea de la aceptación de la convivencia de discursos contrapuntísticos en un espacio/ tiempo específico. El complemento de esta propuesta como está dicho es el contrapunto, si bien es cierto que Genoveva acepta como propios los paradigmas de la ilustración, no hay que dejar de lado que ella es criolla y que la situación de los criollos en cuanto a la construcción de identidades es compleja en la medida en que esas, las identidades, no son recibidas desde la herencia cultural, sino que es el mismo criollo quien va a construir la representación de sí mismo, y va por libre albedrío a escoger su identidad, luego ¿qué factores u horizontes eligen los criollos para la creación de su personalidad?

La idea que se puede inferir de la propuesta de Espinosa y que en parte justifica todo lo dicho sobre el contrapunto, es pensar o asumir que las identidades en la obra están construidas sobre LA PALABRA. Cuando decimos *La Palabra*, en realidad nos estamos refiriendo a los discursos, el criollo, el ser americano, la idea de hispanoamericanidad, están tejidas sobre los discursos que él mismo recibe del entorno, los discursos que acepta y con los que se siente compenetrado, y los discursos que están contruidos sobre una base contrapuntística.

Hispanoamérica en *La tejedora de coronas* es el negro, el criollo, la ama de casa, el gobernador corrupto, el inquisidor promiscuo, la vecina Generosa y sus discursos dispersos en un universo que se carga de significaciones: recibiendo aquella mixtura que deriva del contacto con otras culturas, y que en el afán de crear una autodefinición actúa como esponja, aceptando cualquier idea bien vendida o impuesta, asumida etc. Quiero decir que la idea sobre las identidades está ligada a la aceptación de las conciencias o voces dispuestas en el universo textual de una forma contrapuntística.

“Genoveva la pobre, la bruja, la loca, acababa de tejer una diadema de gloria” (411).

Aquel sujeto que acompañó con el oído toda esta muestra musical, sale del auditorio y al cruzar la calle con natural temor, fija su mirada en las tonalidades del atardecer que se perfilan como la pintura en el marco, alrededor del Boquetillo, entrada y salida abierta en la muralla, hacia el inacabable horizonte del mar Caribe.

CONCLUSIONES

Ya cuando el sol se despedía, ritualmente de la tarde, aquel hombre que hemos seguido hasta el momento, en uno de los opulentos balcones del Teatro sentía el corazón latir cada vez más cerca de la manzana de Adán. Pensó por un instante en sus primeras aproximaciones a Genoveva Alcocer y por supuesto al padre o creador de la criolla: **Melodías independientes: interpretaciones sobre la narrativa de Germán Espinosa**. Eran voces lejanas que poco a poco enriquecían con críticas *la aventura*, así le llamaron a la travesía narrativa de Germán Espinosa, estas coincidían en la riqueza que para los estudios literarios y sus relaciones socioculturales sobre la historia y las identidades significaba *La tejedora de coronas*, pero para el hombre la novela podría ser un poco más que un objeto de investigación, el relato tenía efecto en él, como una bella pieza musical en el oyente.

El sujeto ya no leía, escuchaba, vivía y entre la pasión pudo percibir la influencia de Bach y su contrapunto en la obra: **Contrapunto y polifonía en la composición musical y narrativa**. A su cabeza vinieron todos los discursos y las estrategias estéticas utilizadas por Espinosa, el sujeto asumía que no era obra del azar haberse hecho cita en el Teatro para escuchar durante diecinueve días la historia de la magnífica Genoveva que tejía con arduo recelo coronas a veces de espinas y otras veces de gloria, pero más que coronas tejía discursos. Genoveva obligaba al maestro Espinosa a hacerse un compromiso con la historia de América, un compromiso en el que solo el contrapunto sería vía para materializarlo.

De modo que en la pieza musical era válido escuchar melodías cargadas de erotismo, de puritanismo un tanto cómico, paradigmas ilustrados, sentencias filosóficas, postulados científicos, todos en contrapunto e inmersas en las voces de los personajes. El hombre anticipó en varias ocasiones el final de la pieza, y analizaba las razones para la confluencia sin disonancia de todos esos discursos, su piel se erizó, como cuando un niño perdido vuelve a los brazos de la madre, al comprobar que la hibridez determinada a partir de los mismos discursos, suele ser el gen de nuestras identidades, un gen plural,

heterogéneo, imperfecto, un gen dado desde los sucesos en nuestra historia como queda claro en:

Personajes y voces en el contrapunto del universo textual.

Por toda la complejidad y pluralidad que la novela presenta e incluso por su carácter monologal, podríamos no solo hablar de novela polifónica, sino llevar la discusión más allá ya que estamos hablando de personajes conflictivos en su constitución; por ello podríamos ubicar a la novela en la cuna de la modernidad y comenzar otra discusión teniendo en cuenta los paradigmas que devienen de “la modernidad y la postmodernidad” en dinámicas tensas de contrapuntos variados. Bien, pero este no es el tema que nos compete, solo sería abrir una puerta a futuras investigaciones.

Aquel sujeto que acompañó con el oído toda esta muestra musical, sale del auditorio y al cruzar la calle con natural temor, fija su mirada en las tonalidades del atardecer que se perfilan como la pintura en el marco, alrededor del Boquetillo, entrada y salida abierta en la muralla, hacia el inacabable horizonte del mar Caribe.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín. M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica
- Belkin. A. *Principios del contrapunto*. Recuperado de: alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapuntoSP.pdf
- El contrapunto orquestal. *Historia del contrapunto*. Recuperado de:
<http://elcontrapuntoorquestal.blogspot.com.co/p/historia-del-contrapunto.html>
- Espinosa. G. (1982). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Ferrer. G. (2007). *Discurso histórico e ironía en la tejedora de coronas*. Cartagena: Cuadernos De Literatura Del Caribe E Hispanoamérica.
- Figueroa. C. (2011). El legado novelístico de Germán Espinosa. *Revista de Estudios Colombianos*. Recuperado de: http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-37-38/10.REC_37-38_CristoRFIGUEROA.pdf
- Figueroa. C. (2003). *La aventura literaria de Germán Espinosa*. Colombia: Nómadas. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105117940021.pdf>
- Gómez. F. *El proceso de la construcción narrativa* Recuperado de:
<https://books.google.com.co/books?id=I04w0hyIIm0C&pg=PA2&lpg=PA2&dq=El+proceso+de+la+construcci%C3%B3n+narrativa%E2%80%9D:&source=bl&ots=17MblUwCgk&sig=FaXU9XEY1VIHkXcFnKpRGnzi00&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjC8M2GtuDMAhXJ1x4KHSv3BgUQ6AEINDAD#v=onepage&q=El%20proceso%20de%20la%20construcci%C3%B3n%20narrativa%E2%80%9D%3A&f=false>
- Grützmacher. L. (2006). *Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2704967.pdf>
- Rodríguez. I. (2010). *Desarraigo cultural en la tejedora de coronas*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4897891.pdf>
- Silva. M. (2012). Germán Espinosa una mirada panorámica al autor y a su obra. *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2008/tdx-1120108-161332/mesr1de1.pdf>
- Valencia. C. (2003). *la historia posible en la ficción narrativa de Germán espinosa*. Colombia; Editorial Facultad De Humanidades Universidad Del Valle.
- Vallejo. O. (2004). *Genoveva, una excusa: para la construcción de identidades narrativas a través de la biografía*. Colombia: Universidad De Antioquia.