

Cristo Rafael Figueroa Sánchez*
(Pontificia Universidad Javeriana)
(Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca)

La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del siglo de las luces

Resumen

La tejedora de coronas de Germán Espinosa es el tema del presente artículo donde se revisan aspectos generales tales como el entramado narrativo, el acceso y la apropiación de la historia de los siglos XVII y XVIII, la voluntad histórica de la protagonista y el duelo de versiones narrativas, así como, la autonomía de la palabra y los enunciados de la imaginación de la historia. Con lo anterior se logra dar mayor vitalidad a la lectura en filigrana que se puede hacer de la obra de Espinosa. El juego de la inserción de la historia en el tejido narrativo es un elemento generador de nuevas experiencias lectoras que de por sí no han terminado.

Palabras clave: literatura colombiana, historiografía literaria, siglo de las luces, Cartagena colonial, pasado profético.

Abstracts

La Tejedora de Coronas of Germán Espinosa: Literary Version of the American-European History of the Century of the Lights

* Licenciado en Filosofía y Letras, Magíster en Literatura y Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente Director de la Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana y Director del Programa de Humanidades de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

La tejedora de coronas of Germán Espinosa is the topic of the present article where such general aspects are revised as the narrative lattice, the access and the appropriation of the history of the XVII and XVIII centuries, the main character's historical will and the bereavement of narrative versions, as well as, the autonomy of the word and those enunciated of the imagination of the history. With the above-mentioned it is possible to give bigger vitality to the reading in filigree that one can make of the work of Espinosa. The game of the insert of the history in the narrative fabric is a generating element of new experiences readers that of for yes they have not finished.

Key Words: Colombian Literature, Literary Historiography, Century of the Lights, Colonial Cartagena, Prophetic Past.

Si alguien me preguntara por qué, teniendo ante nosotros el patético mundo contemporáneo, algunos escritores nos remontamos a veces a épocas pasadas, tendría mucho que responderle. Ante todo, le diría que todo presente tiene su raíz en un pasado. En segundo lugar, le haría ver cómo a cualquier lector, hablándole del pasado, es más fácil desmontarle sus prevenciones y transmitirle lo que deseamos acerca del presente (...). El tiempo pasado contiene nuestras semillas, nuestras raíces (...). En él está lo que realmente somos, brotado de lo que fuimos. En él está nuestra cara, en él nació la materia de los ojos con que miramos en el espejo nuestra cara.

Germán Espinosa

Las más de tres décadas de trayectoria novelística de Germán Espinosa¹ se sustentan sobre el trabajo miniaturista del lenguaje, cuya factura frecuentemente barroca absorbe multitud de referentes culturales, se regodea en el detalle expresivo para enmarcar circunstancias psicológicas y sociales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación histórica. El novelista cartagenero suele valerse de complejos entramados simbólicos, los cuales permiten la coincidencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva. A su vez, las estructuras narrativas se apoyan en el poder de la

¹ En medio de la producción lírica, cuentística, ensayística y de cronista, la trayectoria novelística de Espinosa se inicia formalmente con *Los cortejos del diablo* (1970); sin embargo, sabemos que *La lluvia en el rastrojo*, publicada en 1994, es la obra germinal que se creó desde 1966, como texto dramático y después se transformó en novela. Luego se publicaron *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) y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003).

ficción para señalar aspectos problemáticos de la historia y para lograr sorprendentes invenciones del pasado en conexión con las incertidumbres del presente.²

Un *Corpus* significativo de sus novelas: *Los cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987) y *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) se articulan a partir de un gran intertexto, el discurso histórico, el correspondiente a la Colonia en las dos primeras, el de la Independencia en la tercera y el de los orígenes del Cristianismo en la cuarta; en todos los casos se pretende relativizar dichos discursos a través de personajes indagadores, cuyos cuestionamientos y preocupaciones cada vez menos localistas, son propios de una modernidad problematizada. En efecto, los personajes representados vivencian la escisión entre lo afectivo y lo intelectual, es decir, tienen el rostro escindido del hombre moderno, cuya personalidad misma es una fisura que no hace posible la armonía interior o la felicidad (Damiani, 1993:118): en *Los cortejos del diablo*, ni Rosaura la nigromante criolla violada por Pedro de Heredia, ni Catalina de Alcántara, europea defensora de la esclavitud, son mujeres felices; Genoveva Alcocer, en *La tejedora de coronas*, debe pagar sus realizaciones cognitivas e intelectuales con un alto grado de insatisfacción afectiva; Aspálata en *El signo del pez* sacrifica su amor hacia Saulo de Tarso, como única posibilidad para que éste logre la proyección ideológica del Cristianismo; también Victorien Fontenier en *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* está condenado a la pérdida amorosa y a la del sentido de pertenencia europeo a cambio de realizar sus ideales políticos.

Las cuatro novelas constituyen una especie de “profecía desde el pasado” en razón a que los tejidos narrativos evidencian la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; en este sentido, la recreación del pasado en sus posibles interacciones con el presente conforma una propuesta, en la cual no sólo somos lo que somos y seremos, sino lo que somos y hemos sido, pues lo azaroso del futuro hace que la ruptura con la Historia sea una actitud irresponsable desde cualquier punto de vista.

² Es desde esta perspectiva que Sarah González de Mojica plantea la lectura de *Los cortejos del diablo* y de *La tejedora de coronas*; en la primera señala el poder de fuerzas históricas anónimas, que si bien debilitan un discurso hegemónico, no alcanzan a destruir sus efectos, los cuales al perpetuarse determinan nuestro débil acceso a la modernidad; en *La tejedora de coronas* percibe el legado del absolutismo y de políticas totalitarias, cuyas conductas disociativas y corruptas impidieron la formación de individuos ciudadanos y contaminaron el pensamiento independentista (1992:115-143). De forma análoga se puede leer *El signo del pez* y *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*; la primera en cuanto a orígenes y proyecciones ideológicas del cristianismo, y la segunda, en relación con las contradicciones de largo alcance generadas en la conformación y desarrollo de la ideología republicana. Recientemente y con énfasis en aspectos feministas, Beatriz Espinosa Pérez (1996) propone una lectura de *La tejedora de coronas*, según la cual mientras Genoveva desea “el conocimiento para liberarse de los prejuicios y las amarras de la mediocridad”, Germán Espinosa, situado a fines del siglo xx, se implica en el texto para ratificar la “conciencia del fracaso de las promesas de la modernidad” (114).

Entre *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*, se establece una continuidad temática y al mismo tiempo se percibe una evolución hacia la madurez literaria de Espinosa. Mientras el referente de *Los cortejos del diablo* lo constituye la historia de Cartagena durante los siglos XVI y XVII, con énfasis en el oscuro rol de la Inquisición, en *La tejedora de coronas* se reelabora este mismo proceso histórico desde los fines del siglo XVII hasta la plenitud del siglo XVIII, centrándose en el problemático y difícil acceso de los criollos a las ideas de la Ilustración. Precisamente, en varias entrevistas, el autor ha explicado el génesis de la novela: cuando el hombre pisó por primera vez la luna, en junio de 1969, le sobrevino la pregunta por el posible destino de un joven neogranadino que hubiera descubierto el planeta Uranos, no en la Docta Europa, sino en Cartagena, su tierra natal, días antes de la toma de la ciudad por la flota francesa. Si bien en un comienzo se impuso la imagen de Federico, la de Geneveva fue ganando terreno como metáfora histórica y como emblema de identidad criolla en relación con una Modernidad disonante; proceso de elaboración que demoró 12 años y exigió cuatro versiones hasta encontrar en el largo monólogo de la protagonista el cauce expresivo más adecuado para invertir la mirada europea sobre América Latina.³

1. El entramado narrativo de *La tejedora de coronas*

El universo significante de *La tejedora de coronas*,⁴ sostenido y suscitado por Geneveva Alcocer, parte de dos núcleos narrativos proliferantes que suceden en la Cartagena de finales el siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis y el descubrimiento que de un planeta hace su joven amante, Federico Goltar. Geneveva narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada

³ Para precisar con detalle el proceso creativo de *La tejedora de coronas* véase Espinosa Oral (2000), compilación de entrevistas realizadas por el hijo del autor, Adrián Espinosa Torres; particularmente son esclarecedoras al respecto, la de Ruth Cano (35-47), la de Liliana Ramírez (61-75), la de Jorge Consuegra (85-90), y la de Alejandro Torres (119-126).

⁴ Adoptamos la convención TC, para nombrar *La tejedora de coronas*. Nuestras citas se refieren a la edición de Editorial Pluma, Bogotá, 1982. Varios artículos aparecidos desde 1982; señalan posibles relaciones entre Germán Espinosa y Carpentier, entre *La tejedora de coronas* y *Terra nostra, El siglo de las luces* o *Palinuro de México*. Algunos comentaristas suelen caracterizar la novela como “novela histórica”, como pariente cercana de la “novela de aventuras”, e incluso como “novela-ensayo”. Véanse los comentarios de Roberto Gómez Mateus (1982); Nicolás Salom Franco (1983); José Chalarca (1984); Eduardo Gómez (1985). Destacamos dos artículos que perciben elementos estructurales y se detienen en algunos aspectos del diseño narrativo: César Valencia (1987), apunta al elemento erudito absorbido dentro de la estructura y destaca la superación que hace la novela del mero recuento histórico. Así mismo, Jairo Morales Henao (1987), en el texto que además acompañó el lanzamiento de la edición de Alianza Editorial Colombiana, destaca a su vez el triunfo de la ficción sobre la historia, describe el proceso creativo de la novela y propone leerla como relato de aventuras, como alegoría histórica, y sobre todo como diseño

por el tribunal de la Inquisición en su tierra natal. Salta de una imagen o situación a otra en un elaborado y libre sistema de asociaciones; el tiempo avanza y retrocede, el presente del discurso se confunde con el pasado narrativo mientras barreras intangibles separan muchos años; el espacio se contrae y se dilata: París y Cartagena, Cartagena y París, Estados Unidos y las Antillas Holandesas, nuevamente Cartagena.

El discurso de Genoveva es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral,⁵ 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. La vida de la narradora transcurre entre finales del siglo XVII y la mayor parte del siglo XVIII, presencia acontecimientos importantes, discute con los hombres más ilustres de la época, confronta corrientes filosóficas, políticas, artísticas y científicas, compendiando casi el saber de la Ilustración.

El equilibrio inestable de la composición narrativa

El equilibrio inestable que constituye la composición de la novela se despliega 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

narrativo que logra un magnífico efecto de ilusión estética. A su vez, lecturas académicas en la década de los años noventa profundizan distintas perspectivas de la novela: *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* (1992), contiene lecturas semiológicas que estudian significados en los dispositivos textuales (Cristo Figueroa), los lugares que ocupa el autor implicado (Clara Lucía Calvo); lecturas textuales que analizan la transformación de varios referentes históricos en el “soliloquio dramático” de Genoveva (Blanca Inés Gómez) o se detienen en una fenomenología del símbolo, particularmente en el espejo como posibilidad de confrontar dos mundos (Luz Mary Giraldo); también lecturas que explican el viraje de la novela en relación con la clásica “novela histórica” (Carolina Torres), o las mediaciones socioculturales del proceso creativo (Sarah González de Mojica). A su vez, son valiosos los descubrimientos de Elizabeth Pérez Bayona (1992) en relación con la perspectiva contemporánea de la Ilustración; los hallazgos de Evelyn Damiani (1993) en cuanto a la identidad psíquica de la protagonista en los avatares de la modernidad criolla; recientemente, resulta novedosa la lectura de María Victoria Ramos (2002), quien resalta lo siniestro en la novela, identificándolo con lo reprimido que debe salir a flote para reconocer los conflictos irresueltos de Genoveva, que por extensión son los de América Latina.

⁵ Al rastrear la génesis de Genoveva como metáfora histórica y del monólogo como estructura discursiva, encontramos antecedentes claves en la narrativa espinosiana: en el cuento *La Fábula del juez Melesio y la Bella Inocente (Doce infiernos)*, 1976), una joven hermosa con 17 años es violada por un juez español, como Genoveva lo fue por los piratas franceses; la protagonista del cuento acompaña y apoya a los patriotas del ejército revolucionario durante el sitio de Cartagena en 1821, Genoveva vive y actúa en el asalto a la ciudad en 1697. Así mismo, *Noticias de un convento frente al mar*, publicado en 1988, aunque creado en 1976, prefigura el modelo narrativo de *La tejedora de coronas*: el monólogo de la narradora a sus 70 años intenta comprender la transformación que ha sufrido su carácter rebelde, trocado ahora en culpa y resignación, y como para Genoveva a los 90 años, la evocación se transforma en afirmación vital y en forma de conocimiento.

de la Europa ilustrada; a través de variadas “bisagras narrativas”⁶, el discurso cambia de espacio, de tiempo y de perspectiva haciendo que el lector transite casi simultáneamente por la casa de los Alcocer, los alrededores de Bocachica, el observatorio parisino, los Pirineos... o que se sitúe alternativamente a finales del siglo xvii o en pleno siglo xviii.

En su ir y venir entre Europa y América la voz narrativa suele percibir a París desde las categorías del Siglo de las Luces, poniendo entre paréntesis su punto de vista de mestiza, o sentir a Cartagena desde las honduras de su identidad criolla, olvidando el saber racional que aprendió en el Viejo Mundo.⁷ Sin embargo, las situaciones narrativas dentro de esta oscilación no son siempre focalizadas con los mismos parámetros: en algunos momentos Genoveva se refiere a su “hispanico punto de vista” (63), de raíz católica, no exenta de contenidos mágicos y supersticiosos cercanos al paganismo; en otros, a su concepción de mundo racionalista, emparentada con la ideología liberal, dos puntos de vista que se integran en lo que ella misma denomina “mi visión cósmica” (327). Entonces, cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión se despliega desde categorías eruditas, filosóficas o racionalistas. En cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo xviii, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas o afectivas. Así, al intervenir en la creación de la Logia Matritense, Genoveva está convencida de poder acabar con las “injustas tinieblas” en que vive España, o cree que el espíritu crítico del Siglo de las Luces emancipará a su tierra de los “prejuicios tradicionales” (64). Por ello reitera el atraso que viven los virreinos coloniales lejanos al conocimiento, desconocedores de los libros universales (22) y de espaldas a la curiosidad intelectual.⁸

⁶ Denominamos “Bisagras narrativas” a esos pequeños “rasgos narrativos” que en el discurso de Genoveva Alcocer avisan al lector que el foco de atención narrativa ha cambiado, bisagras en cuanto cierran un episodio o lo dejan en suspenso para abrirle el espacio a otro, que luego también se cierra o queda suspendido y da entrada a uno nuevo, y así sucesivamente. Pueden estar conformadas por recuerdos, sensaciones, ideas obsesivas, percepciones, etc., en todo caso estos “goznes narrativos” constituyen el procedimiento fundamental de la novela para cambiar de espacio, de tiempo y para otorgarle unidad a la vez que fluidez a los continuos desplazamientos de la voz de Genoveva Alcocer.

⁷ Recuérdese el despliegue de erudición que manifiesta Genoveva durante su aprendizaje europeo: discurre sobre el tiempo, maneja conceptos de política, categorías filosóficas, principios estéticos, etc. Las referencias son abundantes y variadas: desde Pascal, Voltaire, Montesquieu o Diderot hasta Newton o D’Alambert; desde Descartes, Spinoza o Leibnitz hasta Swendenborg. Sin embargo, en Cartagena reza, se consuela con el llanto o pide protección para Federico a las potencias siderales del planeta verde.

⁸ En muchas expresiones de Genoveva es frecuente un tono altisonante e irónico, sobre todo cuando interpreta el atraso de los españoles o de los criollos. Por ejemplo, al referirse a las limitaciones de la ortodoxia, afirma que en la Cartagena del siglo xviii “un buen cristiano no tenía por qué apelar a la medicina cuando poseía el inexhaustible recurso de la oración” (281); en otro momento cree que el desconocimiento de ideas y de inventos es “la razón por la cual nuestras mentes estaban más resacas y chupadas que ahora mi rostro” (265).

De la misma manera que los principios racionalistas o las ideas librecas le otorgan categorías de visión a Genoveva, las emociones que afloran en su discurso le hacen cuestionar “el hilo frágil de la razón” (162) para afirmarse con el instinto o en el llanto. En ciertas ocasiones la invasión de la esfera emotiva parece nublarle la racionalidad; a raíz de la muerte de Marie, por ejemplo, después de revisar las complejas teorías sobre la Metempsicosis o la reencarnación, Genoveva se sustrae de tales esquemas y no sólo se aferra a la tradición criolla que exige respeto por los difuntos, sino que abandona la reflexión para entregarse al dolor que la muerte de Marie le produce, unido al recuerdo triste de las otras ausencias fundamentales que enmarcan su vida. Así, su racionalismo aprendido está atravesado por una pasión vital centrada en la aventura, el amor o la sexualidad como formas de libertad y de individualidad; sus cánones instintivos terminan por desmontar el aparato de lo razonado. A ella como a Goya, artista del siglo XVIII, la razón parece generarle monstruos. La búsqueda de plenitud de Genoveva se debate entonces entre un apego a la racionalidad y una entrega sin reservas a los designios de la vida; al potenciar el pensamiento spinoziano, “conocer es hacer y hacer es conocer” se ponen en juego las pasiones; por eso desde su perspectiva “se desafía el frío racionalismo del siglo XVIII, lleno de verdades irrefutables y se consolida un nuevo mundo, conquistado con su desbordante energía, cuya fuerza dinámica sólo se comprende en su transcurrir” (Cabral Vega, 149).

Los motivos recurrentes

Una serie de motivos recurrentes en los dos ámbitos de la oscilación espacio-temporal del discurso, articula la vida y las inquietudes de Genoveva, o le otorga significado simbólico a la búsqueda que a través de ella se realiza en la novela: el planeta verde y la invasión francesa; la luna de abril y el horóscopo; la bruja y la contemplación en el espejo.

La primera pareja de motivos emblematiza la polaridad eros y logos, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la vida de Genoveva; en efecto, el microrrelato del “*puñetero planeta verde*” descubierto por Federico, que repetidas veces emergen en la superficie discursiva, no sólo conserva viva la memoria de aquél, sino que se constituye en activador narrativo del deseo de ciencia y de conocimiento que anima a la protagonista. El joven astrónomo, después de estudiar clandestinamente el heliocentrismo de Copérnico, señala que bajo el signo del planeta verde “estarían favorecidos los descubrimientos (...) las ideas revolucionarias, y (...) mal esperado (...) su reino no sería precisamente de tranquilidad” (40); Federico al designar el planeta con el mismo nombre de la amada, le revela su destino de “*tejedora*” de saberes, los criollos y los europeos, que ella descentra y relativiza para conformar su “*otra*” visión de indiana universal.

El simbolismo mitológico del planeta proyecta su significado en la estructura narrativa: Uranos, nombre científico con que se conoce “*el plantea verde*” a fines del siglo

XVIII, demora siete años para atravesar un signo del zodiaco, y siete es el número cabalístico con que los miembros de la logia masónica a la que pertenece Genoveva, definen el perfeccionamiento individual; además, dicho planeta se encuentra 19 veces más lejano del sol que la tierra y 19 son los capítulos de *La tejedora de coronas* (Espinosa Pérez, 90-97). Así mismo, en la concepción griega, Uranos es el fecundador de Gea a través de Eros, gran fuerza creadora, de donde proceden las demás divinidades; su doble dimensión masculina-femenina se emblematiza en Afrodita y Atenea respectivamente; la primera nace del semen de su padre Uranos cuando fue castrado por su hijo Cronos, y la segunda, nace directamente del cerebro de Zeus, nieto de aquél, para simbolizar el origen mismo del saber, significados que confluyen en Genoveva, guerrera del saber como Atenea y guerrera del amor como Afrodita,⁹ de allí la importancia de la invasión francesa, como motivo también recurrente en la estructura narrativa.

En efecto, la evocación de la invasión francesa, asociada con lluvias y tormentas, es el núcleo temático portador de contracciones y dilataciones centradas en la soledad de Genoveva, el recuerdo de Federico, las vicisitudes del viaje a Europa, la crisis de su itinerario vital y sobre todo simboliza su erotismo, a través del cual se integra a la corriente vitalista y de comunión con el cosmos; las distintas manifestaciones de la sexualidad de Genoveva marcan el proceso en la estructuración de su identidad, iniciada con la aceptación de sí misma hasta desembocar en un darse a los demás (Damiani, 56); recuérdese su compensación masturbatoria ante la imposibilidad de una relación sexual con Federico, su homosexualidad ocasional con Beltrana para superar la orfandad en que queda la ciudad luego del ataque, su vivencia de placer durante la violación de Leclerq, uniones voluntarias y placenteras con el negro Bernabé, con varios navegantes que llegan a Cartagena a comienzos del siglo XVIII, con los astrónomos De Bignon y Aldrobandi, con hombres de letras como Voltaire y otros, con jóvenes europeos, con Marie, y ya nonagenaria con Apolo Bolongongo.¹⁰

⁹ Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos, “con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, como serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer” (96-97).

¹⁰ De acuerdo con Evelyn Damiani, “las diferentes relaciones de la protagonista podrían interpretarse como un tránsito en la estructuración de su identidad, que se inicia con la aceptación de sí misma a partir de su yo corporal (la contemplación ante el espejo), y en la que intervienen mecanismos psíquicos como la represión, en su sexualidad adolescente con Federico que movilizaba comportamientos masturbatorios o de expiación de culpas por lo que sentía (baños), hacia un darse a los demás. En ese proyectarse a otros, media en la tejedora de coronas un acto de agresión a su yo corporal (identidad narcisista o inicial), en la violación por Leclerq, la cual al ser vivida como placentera, desencadena en Genoveva Alcocer formas de compensar la culpa (reiterados baños nuevamente) y en el hecho de convertir su cuerpo en “dador universal”, donde no va a ser nunca más exitoso el mecanismo de la represión y posibilita sus relaciones hetero y homosexuales (56).

Por su parte, la presencia lírica de la “*luna de abril*” es otra constante en la vida de la protagonista, que desliza en la enunciación el presagio de malos augurios o se vuelve indicio de su destino. Desde el comienzo aparece su “luz mortecina”, luego presencia el encierro de Genoveva la noche anterior al asalto, la despierta angustiada frente a Marie, o la acompaña a decirle el último adiós a Francia. Aunque en las cultas ensoñaciones de la narradora la luna se relaciona con la mitología egipcia, griega, etrusca o chibcha, es por sobre todo la “que alumbró a Federico en el mirador” y “la luna de abril de mis congostas” (146). Tan ubicua es su presencia que su significación se bifurca continuamente: al tiempo que expresa el deseo frustrado de Federico para acceder al conocimiento y la tentativa fallida de Genoveva por continuar su búsqueda, también sugiere la vitalidad, el erotismo o el espacio sensual del Caribe. Así mismo, las continuas referencias que la novela hace del horóscopo encarnan la imagen concreta del destino de Genoveva, vaticinado por Boulainvilliers, quien la previene de las lunas de abril y de la posibilidad de morir ajusticiada. Su deseo de abrir “el enigma del universo y del destino humano” (307) la hace identificar el primero de los cautiverios anunciados con el encierro en La Bastilla, y creer cumplido el vaticinio del segundo a sólo tres días del regreso a Cartagena, como en verdad sucede, pues es en la celda compartida con la bruja de San Antero, desde donde enuncia su discurso.

Ahora bien, la imagen reiterativa de la bruja se vincula semánticamente con el destino: la madre de Marie la acusa de “bruja Alcocer” y repetidas veces Maria Rosa le grita “bruja apestosa.” Como tal, se ve a sí misma, al contemplarse en un espejo quiteño y durante la prisión en Francia siente su semblante marchitado “hasta semejarse al de una bruja de verdad” (263). Al final de su vida ambiguamente identificada con la bruja e San Antero, es consciente de que gracias a ella no sólo se le “abrieron las puertas del conocimiento” (442), sino que la fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo pudieron confrontar el Siglo de las Luces. En consecuencia, el intenso simbolismo de esta imagen rebasa la mera referencia anecdótica: la brujería es otra forma de poesía, por eso son brujos, es decir, poetas: ella, Federico y todos los que traspasan barreras, fundan utopías o instauran nuevas visiones.

Finalmente, la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva. Su efecto estético de largo alcance hace confluír en una nueva temporalidad la historia americana y la historia europea del siglo XVIII a través del pensamiento liberal de la Ilustración (Giraldo, 1992: 85-86). Como imagen de estirpe barroca, permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en el espejo “verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia” (Espinosa Pérez, 56).

Desde otro punto de vista, Beatriz Espinosa señala que luego de perder a Federico, “la lucidez del dolor se apoderará de ella, su mente y su cuerpo se liberarán de las amarras de la educación cristiana, enlazando saber y placer (...) en un solo destino de crecimiento personal y de sabiduría” (101).

Genoveva inicia el discurso evocando la contemplación ante el espejo de su joven cuerpo desnudo recién violado por los piratas franceses; al final de su vida vuelve a contemplarlo, viejo y arruinado, cargado de cicatrices dolorosas, de mestizajes y de aculturaciones; estas marcas de saberes cruzados, si bien la desconciertan, también la constituyen como representante del cuerpo cultural latinoamericano, el cual debe dialogar con muchas de sus imágenes acumuladas en el difícil camino de reconocerse a través de mutaciones y metamorfosis permanentes. En fin, el simbolismo recurrente del espejo se concentra en la identidad de Genoveva, fragmentada entre la aprendiz de científica y la bruja de San Antero, entre el saber y el instinto, entre la luz racional y la oscura superstición. En su caso, esta fragmentación plutónica es el espacio de lo heterogéneo, que entraña la búsqueda de totalidad, a partir de la cual es posible saber que, “así como con todos los rostros que conocí podría ahora comprender la semblanza, veleidosa o soberbia de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios” (446).

2. Acceso y apropiación de la historia del siglo XVIII

Desde el punto de vista de una semiología textual,¹¹ el discurso de Genoveva Alcocer o texto total de novela está conformado por dos tipos de textos: los intertextos, es decir, aquellos producidos con anterioridad que han sido insertados en su “cuerpo” tácita o explícitamente —nombres, citas, referencias literarias, científicas, ideológicas y sobretodo históricas—; y los exotextos, es decir, aquellos textos que sirven de marco a los anteriores, constituidos por las distintas articulaciones que de ellos hace la voz narrativa —reflexiones, aclaraciones, inversiones, revelaciones, etc—. A su vez, el funcionamiento de intertextos y de exotextos se relaciona con el paratexto, entendido como la fuente de donde emergen los primeros, tal fuente no es sólo un texto concreto, sino una ideología, un estilo o un conjunto de categorías. En el espacio narrativo de TC, corresponde al corpus cultural, social y científico del siglo XVIII, el cual no está únicamente inscrito en su superficie, sino condicionado y puesto entre comillas por las enunciaciones de Genoveva.

La inserción de la historia en el tejido narrativo

La inserción de un gran número de intertextos en el discurso de TC, muchos de ellos citados en bastardilla —nombres, títulos de libros, enunciados, poemas, pensamientos, fragmentos— y otros absorbidos a través de una cierta entonación o saber erudito y libresco que adopta la voz de Genoveva, constituyen su acceso al conoci-

¹¹ Seguimos de cerca las consideraciones de Gustavo Pérez Firmat, “*Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura*”, 1978; también tenemos presente algunas consideraciones de Graciela Reyes, *La polifonía textual*, 1984.

miento y son el orificio por donde se filtra la historia general del siglo XVIII. El proceso de citación de voces que la protagonista asume, cita, recita o suscita en una amplia operación de transvasamiento y recuperación textual, pone en evidencia la intertextualidad misma como tema de la novela, de tal manera que el dinamismo entre la enunciación citadora de la voz narrativa y la enunciación citada de las voces de la historia del siglo XVIII, ilustra el diálogo de discursos, en el cual una constante fricción de textos hace que Genoveva no tanto reproduzca, sino que produzca discursos al citarlos: ella se afirma en el lenguaje de otros o es otra en su propio lenguaje.¹² El denso tejido intertextual permite percibir la presencia de una historia de las ideas filosóficas de los siglos XVII-XVIII –de Spinoza (1632-1677) a Voltaire (1694-1778)–, el surgimiento de nuevos paradigmas científicos –Newton– y la evolución de la Cartagena colonial que, de hidalga se va transformando en criolla.

Historia de las ideas filosóficas de los siglos XVII y XVIII

A través del diálogo del autor real con Voltaire y de Genoveva con el joven Francois Marie Arouet, la protagonista entra en contacto con la filosofía de Spinoza cuyo lente, aunque construido en el siglo XVII, adopta para confrontar críticamente el Siglo de las Luces. El filósofo francés, amante y luego amigo de Genoveva, no sólo simpatiza con el pensamiento de Spinoza, sino que promueve el contacto con el núcleo judaico de Ámsterdam para los fines de la Gran Logia. Genoveva imita el gusto del pensador holandés por la pipa, y como él, será perseguida por sus ideas. Ambos conciben una sociedad de hombres sabios y felices a partir del empirismo y del racionalismo crítico. Quizá lo más importante que Genoveva hereda de Spinoza es “la relevancia de la condición pasional de todo ser humano como generadora de conocimiento y, por extensión, del principio de toda sociedad, la libertad” (Cabrales Vega, 146).

De acuerdo con la *Ética* y el *Tratado teológico-político*, textos de Spinoza citados o referenciados varias veces, las pasiones son parte integrante de la naturaleza humana, y es necesario combatir las que generan tristeza y temor, pues éste es la causa del atraso intelectual; dicha idea se encarna en Genoveva, quien descubre dentro de sí la condición pasional, suspendida precisamente entre el miedo y la superstición de una sociedad, que como la suya, es iletrada y sometida; de allí sus constantes críticas a la Inquisición y al poder excluyente que representa (70-71, 97). Así mismo, en varias ocasiones, el pensamiento de Spinoza se identifica con el del Barón Von Glatz, quien como aquél sostiene que Dios “no podía ser ni espíritu ni materia, sino simplemente energía, vida, como todo el universo...” (202); Dios entonces se define a través de la acción, en cuyo despliegue se mueven las pasiones, tanto las que potencian como las que deprimen al hombre. No es casual que Genoveva se debata entre el

¹² Sobre procesos y mecanismos específicos de citación véanse las aclaraciones de Graciela Reyes, 42-77.

saber y el instinto, entre racionalismo y superstición; dualidad que Spinoza intenta superar al afirmar “la existencia de una sola sustancia, la divina, en la que se fusionan potencia y acto” (Cabrales Vega, 150) y que la protagonista parece haber logrado al final de su vida. La divinización spinoziana del universo y la identidad entre religión y ciencia desembocan en un panteísmo peculiar, asumido por Genoveva para nutrir su “visión cósmica”, con la cual desafía por igual la ideología de la Inquisición y el racionalismo esquemático del siglo XVIII.

Los conceptos de libertad y de sociedad libre, tan caros a Genoveva, también se inspiran en Spinoza; él señala la incapacidad de la sola razón para conducir al hombre hacia la libertad porque no puede actuar sobre las pasiones, por eso es necesaria la organización social y el estado democrático, educador de las mismas. Genoveva como Spinoza, desliga la Política de la Teología y de la Moral porque éstas desestiman lo real mientras privilegian ideales abstractos; el filósofo holandés concibe la ética “como una ciencia de los afectos del alma que define lo bueno y lo malo” (153) en tanto convienen o no a la naturaleza humana; la cartagenera ilustrada a lo largo de su itinerario existencial reconoce el poder y el valor del conocimiento para la convivencia democrática; por eso su viaje de regreso a Cartagena, incentivado además por Voltaire, tiene como meta abrir las puertas del saber para liberar a los criollos, objetivo trunco que la conduce a la hoguera, pero deja un sedimento que desemboca en la ideología de la Independencia.¹³

Ahora bien, la figura y el pensamiento de Voltaire ocupan un lugar privilegiado en el tejido narrativo; sus obras y su pensamiento son los casos más frecuentes de recontextualización, que en el discurso narrativo se conectan con las actividades de la protagonista en la Logia de Notre Dame, la cual no sólo pretende ir a la vanguardia en el conocimiento, sino buscar el “de dónde” y el “a dónde” de los fenómenos psíquicos y sociales, desarticulándolos y rearmándolos de nuevo para descubrirlos y comprenderlos en su totalidad (210). Esta actitud nos explica el censo de las prostitutas de Marsella que realiza Genoveva, su viaje a España, su voluntad de historiar los hechos ocurridos durante el asalto a Cartagena y el regreso a su tierra para fundar otra logia que coloque a los criollos a tono con la historia y con la modernidad.

La persona de Voltaire se desdobra histórica y biográficamente en el filósofo de mentalidad liberal, y en el amante y luego amigo de Genoveva, Francois Marie Arouet, para simbolizar la filosofía enciclopedista y su resonancia ideológica en los pensamientos emancipatorios (95-96, 179, 202, 420, etc.); por una parte, su rostro soñador le recuerda a Genoveva el de Federico, ansioso como él de abrirse al conocimiento; por otra, ella se siente atraída y luego identificada con sus ideales que enriquecen su

¹³ Elizabeth Pérez (1992), inspirada en los principios de la sociosemiótica literaria estudia en *La tejedora de coronas* la narrativización de un programa político, revolucionario y liberal, que mediatiza en el discurso de Genoveva, el período de transición de la Colonia a la Independencia en Colombia y en los países hispanoamericanos, cuyos fundamentos no por casualidad se gestaron a principios del siglo XVIII.

concepción de mundo: enemistad con lo sobrenatural y con los dogmatismos religiosos, oposición radical a la intolerancia, búsqueda incansable de la libertad de pensamiento, necesidad de liberar a los hombres de atavismos y de construir una república de iguales. *El Cándido* de Voltaire es quizá el nexo intertextual que permite establecer en TC la relación Viejo Mundo / Nuevo Mundo; el personaje volteriano está convencido que en América los tejos para jugar son de oro, de esmeraldas o de rubíes; y Francois Marie Arouet confiesa a una Genoveva burlona su creencia que en América los vasos son de diamante, los colchones de plumas de colibrí, los carruajes son tirados por carneros rojos y los ríos tan anchos como mares, etc. (81). A su vez, el viaje como forma de conocimiento fortalece el vínculo intertextual entre Cándido y Genoveva; ella lo hace desde América hacia Europa y él desde Europa hacia América; si ella en un principio se fascina con los adelantos científicos y con el liberalismo ideológico, a él lo sorprende la belleza exuberante de la naturaleza americana, dos visiones que Genoveva ya madura relativiza y cuestiona, hasta conformar su ideario de criolla ilustrada capaz de introducir cambios en una patria donde el atraso parece haberse immortalizado.

El diálogo ficticio que Genoveva sostiene con el Papa Benedicto XIV (323-326) resulta emblemático de su activismo ideológico religión-ciencia, inspirado en Spinoza y enriquecido ahora con Voltaire; ante el Pontífice de espíritu liberal y simpatizante del filósofo francés, además de referirse a los atropellos de la Inquisición, defiende la visión heliocéntrica del mundo sostenida por Copérnico, la cual a su vez es punto de partida de las teorías de Newton, que ya hacen parte de su saber acumulado. En un sorprendente efectismo literario, la anciana Genoveva está convencida que gracias a su gestión ante Benedicto XIV es posible enseñar el sistema copernicano a manera de hipótesis, por eso se sorprende alegremente un día de 1773 cuando se entera que en el Colegio Mayor del Rosario de Santa Fe de Bogotá, el sacerdote recién ordenado, José Celestino Mutis, se atrevió a defender dichos postulados ante sus alumnos, desafiando abiertamente al Santo Oficio Español (438).

Surgimiento de nuevos paradigmas científicos –Newton

A través de citas o alusiones, la oscilante perspectiva narrativa de Genoveva evidencia una jerarquía metódica del conocimiento en que la razón no es ya, como en el siglo XVII, la región de convivencia de principios y verdades eternas, comunes al espíritu divino y humano,¹⁴ sino una energía, una forma tal de adquisición de saber, cuya fuerza dinámica sólo puede comprenderse en el ejercicio continuo. De ahí la

¹⁴ Sobre el pensamiento, las discusiones y en general sobre el cambio de paradigmas científicos y culturales en el siglo XVIII y con los cuales se relaciona el discurso de Genoveva, véase Ernest Cassirer, 1981.

frecuente confrontación que suele hacer la novela entre el principio deductivo de Descartes y la filosofía analítica de Newton, presente ésta última en El tratado de Metafísica de Voltaire y en la Introducción a la Enciclopedia de D'Alembert.

Buena parte de las referencias eruditas que contiene el discurso de Genoveva enfatiza la tendencia del siglo XVIII a resolver la cuestión central del método filosófico, no volviendo ya al discurso de Descartes, sino más bien a las reglas filosóficas de Newton, cuyo camino no es la mera deducción, sino el análisis. Por eso, más que considerar la naturaleza como un conjunto de fenómenos, hay que partir de éstos para llegar a los principios que la rigen a través de distintos niveles de análisis; precisamente, la variedad de índices de erudición y ciencia que recorre el discurso de Genoveva, permite identificar, en la multitud de pensamientos y doctrinas que rodean el siglo y su misma vida, ese tipo de búsquedas humanas denominadas "*paradigmas*" en términos de Thomas Kuhn.¹⁵ Son paradigmas en tanto rupturas capaces de echar por tierra un planteamiento y mirar el mismo objeto desde otros ángulos, inaugurando de esta forma una serie de nuevos conocimientos. En efecto, la inscripción de textos, la proliferación de ideas o las densas alusiones que se filtran en el discurso de Genoveva Alcocer parecen evidenciar su asistencia a la consolidación de paradigmas científicos –postulados de Newton y de Voltaire, sobre todo–, que le permiten presenciar una revolución del conocimiento que necesariamente cambia la visión del mundo.

La evolución de Cartagena colonial

Los intersticios narrativos de *rc* también permiten percibir la evolución de Cartagena, que de ciudad hidalga se transforma en criolla, con la respectiva movilidad histórica de las mentalidades que la conforman (Romero, 65-197). El carácter ontológico y epistemológico del viaje de Genoveva a Europa marca un antes y un después de la ciudad, metaforizados en las mutaciones del cuerpo y del intelecto de la protagonista, cuya violación se identifica con el asalto de los franceses a Cartagena en 1697.

La perpetuación precaria del modelo cortesano peninsular en la historia de Cartagena a finales del siglo XVII e inicios del XVIII, reproduce el decoro, las actitudes señoriales y el carácter formalista del colonizador, encarnados en las cabezas de las familias Goltar y Alcocer; su superioridad de hidalgos se evidencia en su inclinación al estudio, herencia que en manos de generaciones posteriores, la de Genoveva y Federico, determina el nacimiento de una nueva clase desestabilizadora de la sociedad tradicional y portadora incipiente de aperturas mentales y de progreso material. Poco a poco, las figuras

¹⁵ Thomas Kuhn. (1977: 34) señala: "los principios de óptica de Newton, la electricidad de Franklin, la química de Lavoisier y la geología de Lyell, éstas y muchas obras sirvieron implícitamente, durante cierto tiempo, para definir los problemas y los métodos legítimos de un campo de investigación, para generaciones sucesivas de científicos."

fundacionales de la Cartagena hidalga avanzan hacia una sociedad mercantil a través de alianzas comerciales, y los jóvenes, más informados y mejor formados se alejan de dogmas, se abren al conocimiento e inician cambios ideológicos, políticos, científicos y sociales (Giraldo, 2002:107).

La oscilación narrativa entre Europa y Cartagena permite percepciones confrontadas; de una parte, la tensión social entre hidalgos y criollos y las hibridaciones culturales ocurridas entre cristianismo ortodoxo y religiones paganas; de otra, las resistencias ocultas en el interior de la estructura clasista de Cartagena –hidalgos, gobernantes e inquisidores frente a pequeños comerciantes, gente del común, mercaderes y esclavos–. Los recorridos topográficos por la ciudad no sólo reproducen dichos poderes, sino los lentos cambios que se están gestando: el puerto y el fuerte de Santa cruz; el Castillo de San Felipe y el edificio de la Aduana; Getsemaní y el Convento de Santa Clara; la Catedral frente a la casa de la Inquisición; en fin, la Plaza de los Jagüeyes, las caseronas blancas con balcones y techos de artesa en contraste con largas cuadras de casas bajas y oscuras. En este sentido, la vivencia de la ciudad colonial en TC reproduce “la movilidad que va de la cohesión político-social y religiosa, sobre todo en lo que se refiere a la sociedad aristocrática, usufructuaria principal de bienes y servicios, a la sugestiva noción de cambio, manifiesta en la crítica al dogmatismo institucional” (Giraldo, 109).

Geneveva Alcocer no sólo vivencia una Cartagena colonial, sino que confirma su origen impuesto al recorrer ciudades españolas, y establece diferencias al conocer ciudades como París o Nueva York, lo cual significa apertura al racionalismo burgués y contacto con comunidades que toleran los comportamientos privados. Si bien la Cartagena que la condena a fines del siglo XVIII parece ser la misma que dejó, su identidad psíquica de criolla ilustrada refracta en el espejo de su vida la metamorfosis lenta, pero liberadora de su cuerpo, que simboliza a su vez el difícil cambio de mentalidades en la sociedad criolla, todavía habitada por restos de temores y reverencias provenientes de las fundaciones hidalgas y del poder inquisitorial.

La voluntad historiográfica de Geneveva y el duelo de versiones narrativas

La actitud indagatoria y el deseo de “*compilar*” los hechos para conocer la verdad del asalto a Cartagena y así “librar de infamias la memoria de Federico” (79), manifiestos en la carta a la Logia Matritense, evidencian la voluntad historiográfica de Geneveva y se constituye en eje central de su vida y en núcleo estructurante de la novela:

fue entonces cuando escribí a la Logia Matritense en procura de ayuda para clarificar, desde el punto de vista instrumental, los acontecimientos ocurridos

hacia más de cincuenta y cinco años en Cartagena de Indias, sobre los cuales debían existir testimonios más o menos fidedignos en los archivos públicos, recibí pues respuesta (...) por cuyo conducto (el conde de Aranda) fui recibiendo de mes en mes, de año en año, copias certificadas de los documentos existentes, los del proceso ante el Consejo de Indias, los que produjo la real Audiencia de Santa fé, las indagatorias de testigos ante tribunales civiles cartageneros, la relación del sitio hecha por José Vallejo de la Canal, todo muy completo de donde podía colegirse (278-279).

Si bien es cierto que su perspectiva de historiadora se construye desde los parámetros de la Ilustración que aprendió en Francia, también es cierto que se atreve a cuestionar los conceptos históricos abstractos que desconocen la individualidad o el saber reunido en los tomos de la *Encyclopédie*, ante las trascendencia de los hechos ocurridos o por ocurrir en Europa y en su misma tierra.

En su exhaustiva investigación, además de su testimonio directo —las frecuentes anáforas “vi, vi, vi”, o “vimos, vimos...”—, Genoveva ha reunido diferentes fuentes de información que le sirven de apoyo para resolver el enigma del ataque a Cartagena: lectura de documentos, textos e ideas de otros, apropiación de versiones, deducciones, juicios, apoyos reales, los cuales arma luego en una estructura narrativa que si bien no se acomoda del todo a las categorías de un discurso histórico,¹⁶ utiliza con frecuencia “estrategias de persuasión” características del mismo.¹⁷ En efecto, abundan en el texto “embragues” o “conectores” lingüísticos que continuamente recuperan y articulan lo dicho con el objeto de darle orden y credibilidad: “según la versión recogida”, “según quedó claro”, “según pude dar cuenta”, “según después me fue relatado”, “según constó en las actas del consejo”, “de donde vuelvo a inferir”, “tal como luego lo expresé”, “como ya dije”, “así lo relataré”, “como lo relató”, “pero ahora volvamos al momento”, “como pude recordar cuando leí”, etc. No obstante, esta voluntad historiográfica de Genoveva se relativiza o se diluye en su mismo proceso de enunciación, pues las estrategias que deberían conducir hacia un “hacer creer”

¹⁶ Jorge Lozano (1987: 173-210) señala algunas características peculiares del texto histórico: exclusión de forma autobiográfica, eliminación del “aquí”, del “ahora” y de las marcas de subjetividad de la narración; en cambio, casi siempre utiliza el pretérito indefinido, acude a diferentes marcos de historicidad: citas, mapas, fotografías, cuadros, columnas, etc. Precisamente, Genoveva Alcocer parece sesgar la factura del texto histórico: habla desde su propio yo, presentaliza frecuentemente su discurso y de manera visible lo impregna de sus emotivos puntos de vista.

¹⁷ Roland Barthes (1970: 37-50) resalta entre las cualidades de enunciación de un discurso histórico aquellas referidas a la manera en que en él se realizan las conexiones entre enunciación y narración histórica propiamente dicha: los “embragues”, es decir, aquellos semas lingüísticos que al haberse interrumpido la enunciación, permiten recuperar lo dicho con anterioridad. Estos conectores de discurso pueden ser: “embragues de escucha” (recuperación de la narración) y “embragues organizacionales” (“He aquí”, “Como dijimos antes”, “ya lo señalamos”, etc), frecuentes en el discurso de Genoveva.

se desdibujan porque los narratarios a quienes van dirigidas no funcionan en el contexto de comunicación, y porque la protagonista, no satisfecha del todo con las fuentes de información consultadas, le concede especial importancia a los rumores que su memoria evoca –“dicen que decía”– y sobre todo, a las memoria de Echarry, las cuales, aunque quemadas fueron recuperadas en los lebrillos de la Bruja de San Antero.

En verdad, las instancias narrativas y las modulaciones de la voz de Genoveva –los exotextos– atenúan y desvían su manifiesta voluntad historiográfica; se apropian de elementos del paratexto, los cuestionan, los combaten o los invierten hasta generar un duelo de versiones narrativas entre las voces de la Historia del siglo XVIII y la voz de la protagonista. Esta fricción se logra a través del uso frecuente del estilo indirecto libre, los contextos opacos de la enunciación, los verbos parentéticos, la relativización de lo narrado y las distintas formas de ironía.

A través del estilo indirecto libre,¹⁸ el discurso de Genoveva reproduce distintos niveles de realidad histórica según son experimentados por distintas conciencias: el Gobernador, el Barón de Pointis, los personajes europeos, incluso Echarry. De esta manera, la voz narrativa teje y desteje multitud de versiones mientras vuelve duales sus objetos de representación: reproduce conciencias que a su vez reproducen realidades, las cuales no sólo son vistas, sino también examinadas por los lectores a través de aquéllas en el acto mismo de experimentar las situaciones.

Por otra parte, varios de los enunciados de Genoveva se ubican dentro de los llamados “contextos opacos”,¹⁹ los cuales determinan el grado de mayor o menor transparencia de lo representado por las proposiciones insertas en ellos. Así sucede con una serie de “verbos parentéticos”²⁰ insistentes en el discurso: “creer que”, “imaginar que”, “suponer que”, “parecer”, etc. que modalizan los enunciados de o sobre

¹⁸ Para Graciela Reyes (242) el estilo indirecto libre es una técnica narrativa que consiste en “transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje, y que esa confluencia se manifieste, en la superficie del texto, en la superposición de dos situaciones de enunciación, la del narrador y la del personaje...”

¹⁹ Para François Recanati (1979:114-118) “los contextos opacos son aquellos en los cuales los términos que en ellos figuran no son absolutamente transparentes, sino que tienen tendencia a opacarse de modo tal que el sentido de la forma de esas palabras deja de ser despreciable en vista de lo que las palabras representan para adquirir a su turno cierta importancia (...); como ejemplo de contexto opaco, Recanati señala las expresiones entre comillas o los enunciados de actitud proposicional que “describen la actitud de una persona con respecto a una proposición, por intermedio de un verbo de actitud proposicional tal como creer que, pensar que, sospechar que, dudar que, pensar que, etc.”

²⁰ La noción de verbos parentéticos se conecta con la de contextos opacos. “Un verbo parentético es un verbo que, en la primera persona del presente, puede ser utilizado seguido de “que” y de una proposición declarativa o inserto al medio o al fin de una oración declarativa (...) ofrece como entre paréntesis, las indicaciones concernientes al status formal de la afirmación de la que forma parte. (...) La función del verbo parentético es indicar la actitud que sustenta el hablante con respecto a la proposición afirmada. (...)”

alguien: el gobernador, su padre, Federico, Voltaire, el inquisidor, Hortensia García o la misma bruja de San Antero. Mediante tales construcciones de carácter proposicional, Genoveva explicita su punto de vista sobre el objeto de su declaración o manifiesta el modo en que concibe el enunciado: conclusión posible de un argumento, expresión de una conciencia, emisión de una suposición o conjetura de orden adivinatorio. Entonces, según el grado de adhesión a su propio discurso o al de los demás personajes, Genoveva instaaura otras versiones y otras posibilidades de los hechos que ponen entre comillas el discurso oficial de la Historia. Puede decirse que las construcciones enunciativas de actitud proposicional, tan frecuentes en TC son contextos opacos para las proposiciones incluidas en ellos, tales proposiciones son tomadas por lo que son, es decir, objetos de pensamiento y no por lo que representan. Recuérdese por ejemplo, que Genoveva *imagina* lo que debió sentir Federico al ser apresado, *supone* la reacción de Maria Rosa, *cree* saber las opiniones emitidas por los inquisidores; en otros caso, *siente* que los hechos fueron de tal o cual manera, o le *parece* que los puntos de vista de los franceses con respecto a Cartagena varían de acuerdo a las perspectivas con que se les aborde. Así mismo, la voz de Genoveva frecuentemente relativiza lo narrado, selecciona episodios, expresa su deseo de prescindir de algunos y suele transformar el tiempo de lo enunciado en el presente de la enunciación, fundiendo su *entonces* de narradora con el *ahora* de sus personajes. En fin, complejiza las versiones de los hechos, pues se apropia de las voces que cita, repite discursos, extrapola pensamientos, confronta ideas o situaciones o simplemente imagina otras.

De esta manera, el recorrido ficticio del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al friccionarse doblemente con la historia del siglo XVIII: cuestiona al mismo tiempo la Ilustración europea y el pensamiento español, acrítico y sujeto al espíritu contrarreformista. No obstante, la fricción se resuelve en ironía, pues si bien es cierto que la historia singular y ficticia de Genoveva —los exotextos— es incompatible con la historia oficial del siglo XVIII —el paratexto—, ésta última siempre prevalece.

El discurso de La tejedora se debate pues entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español, que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración, que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Ante ambas posiciones, irónicamente, se resigna Genoveva; admite la visión que Lemmonier tiene de ella “un tanto chiflada”, en cuanto a su obsesión por el planeta verde, o por el contrario, siente que nada puede hacer para cambiar el

Son un medio utilizado para explicitar la actitud del hablante con respecto al objeto de su declaración, en lugar de dejar que se lo adivine a partir de los índices aclaratorios. (...); mediante los verbos parentéticos, suministramos las declaraciones concernientes al status de lo que estamos diciendo y al modo en que ello debe tomarse” Recanati (126-128). El uso recurrente de este tipo de verbos en el discurso de Genoveva no funciona tanto como parte de lo que ella dice, sino que nos ayuda a comprender y aprehender lo que dice; más que decirnos, Genoveva nos muestra lo que nos dice.

pensamiento de una nación que desde sus orígenes despreció la reflexión filosófica. El capítulo último es especialmente significativo de la resignación de Genoveva ante la persistencia de estructuras mentales anquilosadas:

Se me conminó en nombre del Altísimo y de su Hijo crucificado a deponer mi soberbia, marché entre frailes orantes y gentes que se persignaban al ver la escena, y aquí estoy señor fiscal Fray Juan Félix de Villegas, hace dos años me tienen aquí... y ya les he dicho, todas las veces que así lo desearon, que en las sesiones de mi Logia... cabalgábamos en efecto sobre diablitos hipostasiados en cerdos...sosteníamos comercio carnal con incubos y súcubos... robábamos tierra y huesos del cementerio para mezclar nuestros potajes,... que aprendí brujería en Tolú, y que sé volar en escobas, pero más no voy a informarle, señor fiscal... así que máteme de una vez... porque creo que siempre ha sido bello el infierno como destino y el cielo para los mediocres, así que déjese de preguntar patochadas... sanseacabó, ustedes saben muy bien lo que en verdad palpitaba en mi logia, porque me incautaron las cartas de François-Marie, han decomisado también los libros... se han escandalizado ante las pinturas de Raigaud, en una de las cuales hay una mujer desnuda... que soy yo, señor torturador Ayala, pues fui muy bella aunque usted se permita dudarlo... también creen que es una marca del aquelarre la que llevo en mi hombro, que no es otra que la flor de lis... no diré que mi verdadera culpa, la que he pagado con la ignominia de una vida entera, fue la de haber callado un día... para encubrir las ilusiones de un soñador... aunque algo sí podría decirles y es que...ese mismo conde de Aranda... de poder verme en estos potros me haría un signo masónico y se inclinaría, antes de liberarla, ante la fundadora de la Logia Matrisense, ríanse todo lo que quieran, es la verdad y no me importa si me creen o no, a la postre no tengo esperanzas ni deseos de liberarme de ustedes, pues sólo espero ya la muerte (442-443).

La ironía entendida como “significado extrainferible en el contexto de comunicación” es una “implicatura” (Reyes, 154), pues Genoveva no miente ni finge mentir, sino que hace dobles afirmaciones, las literales y las que debemos sobrentender. Son notorias las confrontaciones de pasajes al interior del texto: muchas de ellas tienen que ver con la fatalidad a través de expresiones como “aquello sólo vine a saberlo mucho más tarde” o “su intervención habría podido salvar a mi pobre Federico”, etc., las cuales enfatizan la ironía del destino, pues son expresiones que en el presente enunciativo señalan situaciones que hubieran podido cambiar los hechos de manera favorable, pero fueron inadecuadamente valoradas en su momento. Nada fue a tiempo, de ahí la ironía verbal. Algo similar ocurre con aquellos significantes que van adquiriendo una matizada polivalencia, caso de “la bruja” que si a veces connota “mujer fea”, “loca”, “desalmada” y sobre todo “diabólica”, al final trastoca su sentido y se relaciona más con poeta, soñadora, visionaria o transgresora del orden en busca de mundos posibles.

De todas formas, aunque prevalezca el paratexto, su fricción con el exotexto genera un borde significativo donde el tiempo de la enunciación distanciado del de la narración y éste, a su vez, del de la lectura, hace posible otra mirada sobre el espacio hispanoamericano, sobre lo que no fuimos y hubiéramos podido ser. En fin, el principio de ilusión parece ganarle la batalla al principio de veracidad en aras de poder asumir un pasado irresuelto y problemático.

3. Autonomía de la palabra y enunciado imaginario de la historia

El discurso de Genoveva Alcocer se encuentra suspendido entre la dependencia de la veracidad y la autonomía de su proceso enunciativo; así, mientras la dimensión extratextual lo obliga a extrapolarse, su dinamismo interno tiende a replegarlo sobre sí mismo liberándolo de aquélla.

En primera instancia, el uso exhaustivo de estrategias de persuasión y de mecanismos de construcción de lo verosímil aparece como respuesta a una necesidad de justificación para lo que no bastan las premisas mismas del texto, el cual al no sentirse autónomo o capaz de comunicarse por sí solo se somete a otros sistemas: el placer estético o la instrucción persuasiva (Genette, 31-61). Por otra parte, toda intención de verosimilitud implica un contexto de comunicación concreto o al menos posible, es decir, un emisor y un receptor dentro de cierta identificación de juicios. No obstante, este esquema fracasa en el ámbito intratextual del discurso de Genoveva porque no existe propiamente el receptor o porque no funciona en las coordenadas de la producción discursiva. En consecuencia, no puede considerarse una actitud de veracidad intencional el empleo de estrategias persuasivas por parte de la narradora. ¿Para qué entonces su uso? Fácil sería atribuirlo al mero placer estético del autor, también puede tratarse de la imperiosa necesidad de Genoveva de comprender mejor lo vivido o de su capacidad para percibir las fragilidades de un sistema.

Recurrimos al concepto de “*desalienación*” propuesto por Genette (54-60), según el cual el texto una vez liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, ya no requiere la prueba de verdad, más bien se suelta, se hace autónomo, se des-integra de todo discurso coercitivo, fantasea o tiende al lirismo y en tanto fenómeno puramente discursivo, incapaz de modificar los hechos, se erige en auténtico acto de libertad. Un funcionamiento intratextual semejante percibimos en el discurso de Genoveva: sólo su voz de narradora autodiegética se escucha durante la novela, no hay interpelaciones de otras voces y nunca cede la suya aunque narre relatos de otros, pues en tal caso se apoya en ellos para generar su propia versión.

Durante toda la novela Genoveva habla consigo misma constituyéndose en su propia narrataria, y si bien es cierto que se remite a otros interlocutores cuando interrumpe la enunciación para extender su discurso en otras direcciones, ellos hacen las

veces de narratarios subjetivos, quienes aunque exteriores a la voz protagonista, son identificables gracias a los indicadores “te”, “tu”, “ustedes” y a las diferentes inflexiones verbales: “tu lo recuerdas, Bernabé”, “óyelo Bernabé”, “ya yo ando... Señor torturador Ayala”, “y usted también, Señor fiscal fray Juan Felipe de Villegas”, “óiganlo, inquisidores”; incluso la bruja de San Antero se desempeña como narratario pasivo, insinuando el proceso de desdoblamiento de Genoveva, quien se pregunta si en verdad ella la acompaña “o si será una mera ilusión, porque creo recordar que, al principio yo me encontraba sola aquí...” (246). Existen entonces por lo menos cinco narratarios subjetivos pero explícitos en el discurso: Bernabé, Voltaire, el torturador Ayala, el fiscal Villegas y la bruja de San Antero; aún más, el “óiganlo inquisidores” puede sugerir otros miembros del Santo Oficio que también funcionarían como narratarios pasivos, pero implícitos.

Todos estos rasgos enmarcan el discurso monologal de Genoveva, cuyo carácter centralizador y subjetivo no alcanza a suprimir su misma capacidad comunicativa, pero tampoco favorece las exigencias de veracidad; si bien intenta un cierto tipo e instrucción, en sí mismo no pretende integrarse a una ideología o a otros discursos, no busca consenso ni se esfuerza por alcanzar una receptividad. Genoveva descubre la significación de su discurso en el momento en que reconoce la inutilidad del mismo: al saber que no prevalecerá, no son necesarias la veracidad ni la recepción —“Más no voy a informarles”—; es consciente que su visión de la realidad nunca estará de acuerdo con la de sus posibles interlocutores —“porque creo que siempre ha sido bello el infierno”—; conoce la intransigencia de sus narratarios —“ustedes saben muy bien lo que en verdad palpitaba en mi logia”—; en fin, el texto sabe que la experiencia vital de Genoveva no puede transformar el paratexto —“también creen que es una marca del aquelarre la que llevo en mi hombro”—, por eso, irónicamente se resigna a la vez que se libera, al encontrar en su propia palabra otra forma de salvación: “ríanse todo lo que quieran, es la verdad y no importa si me creen o no, a la postre no tengo esperanzas ni deseos de liberarme.”

Entonces, ante la imposibilidad de transformar la realidad, Genoveva se libera de un tener-que-hacer, pero al mismo tiempo se prende del poder de su palabra, no para liberarse de la muerte, sino de la necesidad de aplazarla, trastocando de esta forma la significación del texto de Scherezada, el cual a manera de mediación emerge en el discurso: mientras aquella se salva de la muerte al contar relatos capaces de recrear la muerte del Sultán, Genoveva sabe que la cercanía de la suya aumenta con el hecho mismo de contar, pero a la vez se va sintiendo más libre al poder afirmarse en su propia enunciación.

La actitud monologal como estructura de comunicación y la cercanía de la muerte hacen que la palabra de Genoveva se convierta en un acto fallido pero paradójicamente libre y autónomo respecto a la realidad que ella confiesa inaprehensible; su voz de antischerezada, atraída por la gravitación extratextual, metaforiza las instancias

históricas confiriéndoles otras significaciones: la ilusión de una historia posible para América Latina, la profecía desde su pasado o la necesidad de una conciencia activa sobre sus fisuras, sus carencias o sus procesos irresueltos.²¹ Desde esta perspectiva, TC participa del acentuado sentido de historicidad que desde los años setenta desplaza el interés temático de muchos narradores hacia el objeto histórico,²² deseosos de convertirse en “jueces de la historia”, pero con la suficiente lucidez para reconocer la no tan nítida diferencia entre el discurso histórico y el discurso de ficción. Si bien es cierto que el primero centra su búsqueda en lo verdadero y el segundo, a lo sumo lo centra en lo verosímil, desde un punto de vista lingüístico, tal oposición sólo revela una paradoja: en ambos discursos lo real no es del todo aprehensible, la palabra alude a la realidad, pero no es la realidad misma. En estos términos, el diseño textual que Germán Espinosa decidió para TC evidencia que ha descubierto esta grieta: se reconoce el valor relativo de cualquier verdad, a la vez, que se proclama la eficacia del principio de ilusión como elemento poderoso en el acercamiento que del mundo hace la conciencia.

Desde las estructuras ficcionales o imaginarias, el diseño textual de TC es capaz de enunciar lo real; el trenzado simultáneo de dos discursos, el del autor implícito²³ y el de

²¹ En términos de Alejandro Losada (1986), el horizonte literario, el espacio social y el proceso de producción literaria constituyen tres categorías para ubicar la literatura como un aspecto de la historia social. En América Latina y en Colombia señala la existencia, de “*un espacio social contradictorio*”, presente desde el impacto mismo que el “*momento formativo*” de nuestra cultura ha tenido para el desarrollo social y literario y aún para el presente. Según Losada, se trata de “*una experiencia catastrófica*”, pues desde la desestructuración del sistema colonial se han dado una serie de “*crisis irresueltas*”, no existe reestructuración oligárquica, ni propiamente literatura nacional, más bien ésta se vincula a un momento decisivo: lucha por liquidar la herencia colonial y constituir una nueva sociedad. Es significativo entonces que la composición de TC oscile entre la historia desde la perspectiva del pasado (Siglos XVII-XVIII) y la historia desde la perspectiva de lo virtual (lo que hubiera podido ser).

²² Algunas afirmaciones de Tomás Eloy Martínez (1986:21-23) sobre el viraje que hacia la historicidad realiza buena parte de la novelística latinoamericana, nos ilumina la significación de TC, como especie de profecía desde el pasado: “la nueva novela latinoamericana propone la esencial ambigüedad de todo acontecimiento real, la posibilidad de que la historia se desmienta infatigablemente a sí misma. (...) La novela elabora una estrategia de enfrentamiento directo: empieza a contar lo histórico de acuerdo con sus propias leyes, se atreve a imponer a los personajes el nombre propio de la realidad, atribuye a la historia y a la imaginación una misma jerarquía dentro del texto narrativo y se opone a los dogmas del poder advirtiéndolo que no hay dogma. (...) Cada lector podrá reescribir para sí la historia, en un acto de apropiación legítimo y, además, necesario.”

²³ La noción de autor implícito hace referencia a la transformación del autor real, de la persona que escribe en una versión de sí misma. Para Graciela Reyes (102-108), el autor implícito es voz citada dentro del texto y, a la vez, figura del autor mismo. “Este autor que el texto implica se manifiesta mediante las elecciones lingüísticas y técnicas del estilo, y en la ideología que sustenta esas elecciones y conforma los temas y la resolución de los conflictos. (...) En otros términos, el autor empírico inventa un narrador y se inventa a sí mismo (una versión de sí mismo) en el discurso de ese narrador, que es su discurso y el discurso del otro: ironía de la creación, que acarrea faltas de control (...) e imágenes no deliberadas del autor en su propio discurso, imágenes creadas a partir de sí mismo.”

la narradora generan la polifonía fundamental de la novela. Si en un plano ficticio y metadiscursivo, Germán Espinosa cita a Genoveva Alcocer, ella su vez lo cita o lo suscita como otro hablante del texto que enuncia. En efecto, mientras la intensidad enunciativa de la narradora —oscilación instinto-razón, ensoñaciones líricas, apropiaciones discursivas, etc.— libera su discurso de las exigencias de veracidad y le confieren carácter autónomo, su voluntad historiográfica y la inscripción que hace de tantos intertextos, nos remiten subyacentemente al discurso del autor. Se genera así un flujo y reflujo constantes de las esferas intra y extra discursivas: desde un punto de vista intratextual el monólogo de Genoveva se constituye en acto supremo de libertad; desde un punto de vista extratextual, la novela se convierte en forma de conocimiento y acceso a la historia universal del siglo XVIII y, por ende a la elaboración criolla de la misma.

La constante tensión verdad-ilusión, memoria-profecía que anima el desarrollo discursivo de TC hace que seres reales vivan destinos de imaginación —Voltaire, el Barón de Pointis o Sancho Jimeno— o que seres imaginarios —Genoveva Alcocer, la bruja de San Antero o el mismo Federico Goltar— se transformen en metáforas de nuestro destino histórico,²⁴ venciendo de esta manera la dictadura del tiempo e instaurando la ilusión de un mundo posible como otra forma de conocimiento. Por eso, el mes de abril de 1679 en que el Barón de Pointis realiza la toma de Cartagena, es el mismo en que Federico Goltar, después de revisar las cartas de Copérnico, descubre el astro verdoso en el firmamento del Caribe.

Bibliografía

- Barthes, Roland. "El discurso de la historia". *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, 37-50.
- Cabrales Vega, Rodolfo. "La tejedora de coronas: Spinoza en Espinoza". *Literatura y filosofía*, Revista de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Año 1, No. 1, enero-junio 2003, 144-147.
- Calvo, Clara Lucía. "Genoveva Alcocer: personaje autobiográfico y autor implicado". *Seis estudios sobre*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 41-55.
- Cano, Ruth. "Vida y Obra del escritor Germán Espinosa (1986)". *Espinosa Oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000, 35-48.
- Cassirer, Ernest (1981). *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.

²⁴ Hilda Noemí Gil (182), señala lúcidamente a este respecto que "el saber metafórico de nuestra literatura no sólo ha venido expresando esa memoria de un destino en busca de su cumplimiento, sino que en su torsión pudo abrir respuestas imaginativas a la historia y en este sentido ha logrado un sentido altamente profético."

- Consuegra, Jorge. "Las confesiones de Germán Espinosa (1991)". *Espinosa Oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000, 85-90.
- Chalarca, José. "La novel como creación estética". *Mosaico*, 2. 1984.
- Damiani Simmonds, Everlyn. *La tejedora de coronas: la identidad psíquica de Genoveva Alcocer en el ámbito de la modernidad*. Tesis de Postgrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 1993.
- Espinosa, Germán (1982). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma.
- _____, (1985). *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Oveja Negra.
- _____, (1990). *La liebre en la luna* (ensayos). Bogotá: Tercer Mundo.
- _____, (1990). *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Bogotá: Planeta.
- _____, (1989). *Cuentos completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____, (1987). *El signo del pez*. Bogotá: Planeta.
- Espinosa Pérez, Beatriz (1996). *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Espinosa Torres, Adrián (2000). *Espinosa oral*. Barraquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- Figueroa Sánchez, Cristo. "El diseño de *La tejedora de coronas* triunfo de la enunciación y realidad de lo posible". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 15-40.
- Genette, Gérard. "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén libertada* de Tasso". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, 31-61.
- Gil, Hilda Noemí. "La literatura como metáfora de la historia". *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro, 1986, 179-187.
- Giraldo, Luz Mary. "*La tejedora de coronas* o la imagen de la historia". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp...). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 77-104.
- _____, (2001). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gómez, Blanca Inés. "Genoveva, cronista de la historia". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp...). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 77-104.
- Gómez, Eduardo. "Espinosa teje coronas". *Pluma*, 51. 1-11.
- González de Mojica, Sarah. "*Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*. Una lectura del imaginario político". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp.). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 115-143.
- Kuhn, Thomas (1977). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Losada, Alejandro. "La historia social de la literatura latinoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2, 24, 1986.
- Lozano, Jorge. "Estrategias discursivas y persuasivas en el texto de historia". *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, 173-210.
- Martínez, Tomás Eloy. "La batalla de las versiones narrativas". *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*. Volumen XXIII, N.º 8, 1986, 21-23.

- Montes Mateus, Roberto. "La tejedora de coronas de Germán Espinosa". *Magazín Dominical de El Espectador*, 1982, 5-12
- Morales Henao, Jairo. "La tejedora de coronas de Germán Espinosa". *Revista Universidad de Antioquia*, 208, 1986, 1-13.
- Pérez, Elizabeth. *La Tejedora de Coronas de Germán Espinosa: una perspectiva contemporánea de la Ilustración*. Tesis de Postgrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 1992
- Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de intertextualidad en literatura". *Roman Review*, volumen ,XIX, Números. 1 y 2, 1978.
- Ramírez, Liliana. "Una cabeza llena de ideas astronómicas (1990)" *Espinosa Oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000, 61-66.
- Ramos, Mará Victoria (2002). *Lo siniestro en La tejedora de coronas*. Tesis de Postgrado. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Recanati, Francois. "El texto y el margen". La transparencia y la enunciación. *Introducción a la pragmática*. Buenos Aires: Hachette, 1979, 114-128.
- Reyes, Graciela (1984). *La polifonía textual, la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Salom Franco, Nicolás. "Una historia que parece novela". *Lecturas Dominicales El Tiempo*, 16 de enero de 1983.
- Torres, Alejandro. "Un asunto de coronas espinosas (1996)". *Espinosa Oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2000, 119-126.
- Torres, Carolina. "Un viraje en la novela histórica colombiana. Hacia la exploración de la tradición culta occidental". *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica (comp...). Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992: 107-114.
- Valencia Solanilla, César. "La tejedora de coronas: una novela total". *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, 2 de julio de 1987.