

Genoveva Alcocer, una excusa La configuración de la identidad narrativa a través de la biografía

Olga Vallejo Murcia*

Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 22 de septiembre de 2004;
versión final aceptada: 27 de octubre de 2004 (Eds.)

Resumen: En primera instancia se presenta un esbozo teórico, basado en Paul Ricoeur, acerca de los procesos de la configuración narrativa en cuanto al héroe literario se refiere; luego se presenta una propuesta de análisis de Genoveva Alcocer, personaje heroico de *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa. El objetivo final es que estas dos partes que constituyen el artículo hayan logrado ser interrelacionadas.

Descriptor: Literatura colombiana; Ricoeur, Paul; Espinosa, Germán; *La tejedora de coronas*; Biografía; Identidad narrativa; Novela histórica.

Abstract: In the opening of this article we find a theoretical discussion of Paul Ricoeur's thoughts about the processes of narrative configuration of the literary hero. Then, based on that theoretical framework, it proposes an analysis of Genoveva Alcocer, historical character of the novel *La tejedora de coronas*, by Germán Espinosa. The final aim is that the two sections become interrelated.

Key Words: Colombian literature; Ricoeur, Paul; Espinosa, Germán; *La tejedora de coronas*; Biography; Narrative identity; Historical novel.

Contextualización conceptual

Afirma Alfonso Reyes que: "El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden lle-

* Doctora en Literatura, Universidad Pedagógica Estatal de Moscú. Profesora de la Maestría en Literatura Colombiana, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia (olvallejo@quimbaya.udea.edu.co). Este artículo es un producto parcial de la investigación realizada por la autora en el marco del proyecto Sistema de Información de la Literatura Colombiana (SILC). (CODI-U. de A.).

gar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice así fue; el novelista dice así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá bastante en la intención" (1989, 71).

Si asumimos por ciertas las palabras de Reyes, qué podemos entonces decir de la novela histórica que, desde su origen en el siglo XIX, viene creando un espacio en donde se conjugan, similar a una mixtura, dos formas de evaluar la realidad, es decir, que es la confluencia de dos intenciones en solo texto, para dar lugar al nacimiento de un metagénero o quizá a un género totalmente válido y suficiente. La posición, ya antológica, de Georg Lukács se acerca a esta conclusión, en la que el caso de la novela histórica se inscribe en un proceso de mayor configuración y diferenciación del personaje, en tanto en ésta el fenómeno central lo constituye 'la reconfiguración artísticamente fiel de una concreta edad histórica', del cual su punto fundamental se centra en tener en cuenta la deducción particular de los hombres que actúan desde una particularidad histórica; es decir, el individuo frente a su devenir histórico define, desde su propia perspectiva, el devenir histórico de toda la humanidad.

Pero el hecho de que una buena porción de la literatura universal canonizada basa sus series argumentales en hechos, nombres y datos históricos no pasa desapercibido para el lector y pone a la novela, gracias a su poder de reconstructora de las temporalidades y espacialidades, muy cerca del terreno privado de la Historia con mayúscula y de la Historiografía. Este fenómeno podemos verlo teorizado (en el campo de la poética histórica) por Mijail Bajtín quien en su teoría de la cronotopía, afirma que los géneros son en última instancia variaciones de las estructuras temporo-espaciales; es decir, que para cada género es natural la reinstalación que hace en su arquitectura de las coordenadas diatópicas (espaciales) y diacrónicas (temporales). Pero la novela, según las características que le atribuye Lukács, es especialmente una evaluadora de las dimensiones diastráticas (es decir sociales); por estas debe entenderse la proyección que esas coordenadas del tiempo y del espacio tienen en el marco de la cultura como una unidad abierta, en la franja de lo social en donde sólo los hechos, reales o imaginarios, son los llamados a plasmar lo que el hombre piensa de sí en su tiempo y en su espacio. El contexto del ser es siempre histórico; la mayor refracción de su temporalidad. En la novela histórica este hombre es el personaje literario.

En esta dirección el personaje es una de las instancias de emergencia de sentido que mejor acceden al estudio del fenómeno de la constitución de las identidades narrativas.

Esta construcción narrativa de las identidades (de la categoría del personaje) en la novela histórica colombiana, es una labor que emana de la misma literatura en tanto ésta, en su calidad de memoria escrituraria, es capaz de conservar los diferentes rostros y las diversas voces que van tejiendo la historia desde sus propias concepciones de vida. El héroe novelesco, el personaje crítico y evaluador se erige como un oído agudo, como un foco de profunda y amplia visión, como un pulpo capaz de entrelazar en una totalidad las intotalidades de las relaciones establecidas entre el hombre y su medio: entre el discurso y la acción. Dichas intotalidades confluyen en el personaje mediante un proceso que se lleva a cabo en la relación con la actividad literaria: la identidad narrativa. Esta categoría —que se expondrá más adelante— permite explicitar las relaciones que se establecen entre la vivencia de una persona, o un colectivo de personas, y el héroe novelesco a través de un discurso.

El personaje es la instancia de emergencia de sentido central que se propone 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.

La obra literaria, como bien se sabe, es el resultado de la movilidad de todas sus instancias, movilidad que es determinada por una mirada evaluadora. Pese a que esta propuesta investigativa fija su atención en la relación historia literatura vista desde la categoría del personaje, no implica el desconocimiento de la obra literaria como un ensamblaje arquitectónico en donde todo se halla interconectado; son precisamente las otras instancias como estructuras funcionales las que permiten establecer las relaciones identitarias en el proceso literario. En este sentido, la categoría del personaje, quizás, por ser el elemento más distinguible de la obra y también sobre el que más proyección se ejerce en los procesos lectores, es la que permite hacer una lectura de la producción del sentido de un modo mucho más sistemático, lo que la convierte en una herramienta bastante útil para la interpretación de un proceso identitario narrativo determinado.

En este marco se puede instalar la propuesta ricoeuriana, ya que todos estos elementos contextuales —aunque Ricoeur no nos hable en estos términos— son (en términos kantianos) condición de posibilidad de la identidad narrativa. Ella es en sí misma mediación, determinada tanto por el texto como por el lector y lo que lo rodea, desempeñando un papel muy importante en las dimensiones más íntimas y recónditas del sujeto que lee.¹

Más ampliamente, señala Ricoeur: “La función narrativa [...] aporta un elemento completamente específico que proyecta el análisis del sí mismo en una nueva dirección. Ese factor específico se encuentra vinculado con el carácter *ficción* del personaje literario. [...] Es fruto de la propia definición de la trama como *mimesis* de la acción. [...] Cuando hablamos de *mimesis*, hablamos [...] del modo en que el relato, al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o, como dijimos [...], la *refigura*” (1999, 227).

Por otra parte, para esclarecer la relación entre texto literario y sociedad, se puede apelar también al concepto ‘iniciativa’ en sentido ricoeuriano. ‘Iniciativa’ quiere decir: “el presente vivo, activo, operante, que replica el presente visto, considerado, contemplado y reflexionado” (2002, 241). Este concepto tiene un estrecho vínculo con la temporalidad. Básicamente, la cuestión de la iniciativa es la interpelación de una comunidad a su presente y sus proyecciones. Dicho más claramente, Ricoeur plantea que la iniciativa en “el plano colectivo, social, comunitario, [está relacionada con el] horizonte de expectativa y espacio de experiencia” (2002, 251). Tal horizonte de expectativa se vivencia en dos sentidos, en relación con las proyecciones: “el término expectativa es bastante amplio para incluir la esperanza y el temor, el deseo y el querer, la preocupación, el cálculo racional, la curiosidad, en síntesis, todas las manifestaciones privadas o comunes que apuntan al futuro”; y en relación con el presente viviente “la expectativa relativa al futuro está inscrita en el presente; es el *futuro-hecho-presente*, volcado hacia el todavía no” (2002, 242). Dichas expectativas se reconocen y se idean por una comunidad en los textos literarios.

La expectativa en el texto literario es una expectativa que se vive en el presente y que se proyecta hacia el futuro. Esta expectativa es una expectativa que se vive en el presente y que se proyecta hacia el futuro.

1 Una primera relación puede estar determinada por la función de ‘laboratorio ético’ que ejerce el texto literario. Cuando una novela, por ejemplo, se escribe y se publica, toma cierta independencia del autor, se ‘distancia’, y, en esta condición, es escenario de mundos posibles en los que se ponen en juego roles morales con los que se experimentan y se transponen intenciones del lector o del conjunto de lectores.

Sin embargo, ¿cómo es posible este reconocimiento en el texto literario? “Quisiera considerar una [...] dimensión de la noción de texto: mostrar que el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos. Este [...] tema marca la entrada en escena de la subjetividad del lector” (108). En el caso de toda novela, pero más aún de la histórica, el lector no es sólo el individual, sino primordialmente la comunidad de lectores que se apropia del texto y que reconoce en ellas el tratamiento histórico de un tema específico. “La apropiación está dialécticamente ligada al distanciamiento, característica de la escritura” (109). En la apropiación del texto se juega la comprensión, según se mencionó antes: “sólo nos comprendemos mejor mediante el gran rodeo de signos de la humanidad depositados en las obras culturales” (242).

Para finalizar, se puede apuntar una última relación que se establece entre el texto literario y la sociedad en términos del imaginario social. Ricoeur explica que “los individuos, así como las entidades colectivas (grupos, clases, naciones, entre varios), están en primer lugar y desde siempre vinculados a la realidad social de un modo que no es el de la participación sin distancia, según figuras de no coincidencia que son precisamente las del imaginario social” (211). Tal imaginario social es una representación colectiva, cifrada en simbolismos: “opera en el nivel elemental descrito por Max Weber [...] cuando caracteriza la acción social por un comportamiento significativo, mutuamente orientado y socialmente integrado. La ideología se constituye en este nivel radical. Parece vinculada a la necesidad, de un grupo cualquiera, de darse una *imagen* de sí mismo, de *representarse*, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en escena” (212). Uno de los medios para esta representación es, precisamente, el texto literario.

El problema de la identidad narrativa está íntimamente relacionado con la temporalidad, con la cuestión de cómo los sujetos pueden reconocerse como sí mismos en medio del devenir temporal. Este reconocimiento no le apuesta a una especie de inmutabilidad del sujeto, sino por el contrario, a que, no obstante sus cambios físicos, de carácter, de sentimientos, de promesas, se pueda identificar como él mismo en una narración coherente.

Ahora bien, ¿cómo es posible esta identificación? Para Ricoeur existe una relación profunda entre lo que él denomina ‘mise en intrigue’ (“poner en intriga”) y el personaje. Esto consiste en que, en una trama, el personaje se va identificando a lo largo de ella como él mismo, a pesar de las contin-

gencias que se presentan en la trama y en los cambios que sufre el personaje. En *Sí mismo como otro*, escribe: “el modelo específico de conexión entre acontecimientos constituidos por la construcción de la trama permite integrar en la permanencia en el tiempo lo que parece ser su contrario, a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad” (1992, 139).

Los conceptos que utiliza Ricoeur para definir la relación entre trama y personaje, en lo que tiene que ver con el paso del tiempo y los cambios, son los de ‘concordancia’ y ‘discordancia’: “Por concordancia entiendo el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama ‘disposición de los hechos’. Por discordancia entiendo los trastrocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal. Aplico el término de configuración a este arte de la composición que media entre concordancia y discordancia” (1992, 139-140).

La concordancia es la identificación del personaje como sí mismo en el transcurso del tiempo; pero, como está sujeto a lo azaroso de los acontecimientos, se halla inmiscuido en una discordancia. Esta aparente contradicción, Ricoeur la resuelve con la ‘concordancia discordante’, que consiste en la mediación que hace la trama “entre la diversidad de los acontecimientos y la unidad temporal de la historia narrada [...]; entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal” (140).

Sin embargo, hay otra dimensión de la teoría ricoeuriana sobre la identidad narrativa que no se circunscribe a la constitución de la misma en el plano exclusivo de la trama; sino que la trasciende para abordar la relación entre el texto y el lector; es decir, no sólo se constituye identidad en el interior de las narraciones, sino que además, los sujetos que leen y que escriben van conformando una visión del mundo con la cual se van sintiendo identificados: “[...] lo que es interpretado en un texto es la propuesta de un mundo que yo podría habitar y el que podría proyectar mis poderes más propios. Ésta sería la propuesta fundamental de una hermenéutica que apunta menos a restituir la intención del autor detrás del texto que a explicar el movimiento por el cual el texto despliega un mundo en cierto modo delante de sí mismo” (Ricoeur, 1999, 241).

El caso de Genoveva Alcocer

La pertinencia de la 'apropiación',² como lo define Ricoeur, en este estudio sobre las identidades narrativas que asume a Genoveva Alcocer como 'héroe novelesco',³ radica en que vamos a analizar la constitución de la categoría del personaje como elemento identitario en relación con la propia experiencia, en dos sentidos: de un lado como lectores (hermenéuticamente),⁴ y de otro examinando la constitución del personaje en el texto mismo, en la novela.

Estas dos dimensiones, el mundo del lector y el mundo del texto, están estrechamente ligadas con la apropiación, puesto que su tarea "consiste en superar la distancia que lo separa del mundo del texto para apropiarse de él. Y esa tarea de superar la distancia corresponde específicamente a la

- 2 Para comprender este fenómeno cabe observar lo que Ricoeur denomina, en su teoría sobre la lectura, la 'apropiación': "la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse" (Ricoeur, 2002, 141).
- 3 La sistematización dialéctica de las relaciones surgidas entre mentalidad, creación y contexto socio-histórico, confluye en una tipología del género novelesco, determinada por la caracterización del héroe. Dicha elaboración literaria del ser humano es diferente del ser perfecto e impenetrable de la epopeya y del ser determinativo y de acciones incuestionables de la tragedia. El héroe de la novela es un ser incierto, falible, degradado; es en suma, "un individuo problemático, demoníaco" (Goldmann, 1967). En este trabajo Goldmann, a partir del texto de Lukács (1970), revisa su concepción de coherencia y la transforma en riqueza al referirse al estudio de la novela; el autor cataloga la novela como un género crítico, carácter que se evidencia ante todo en su héroe problemático. En *Teoría de la novela*, Lukács, sistematiza a partir de las dos instancias: hombre-comunitario/hombre-individuo los tipos de creación literaria y sus relaciones con los cambios de la mentalidad histórica. Desde la perspectiva lukacsiana la evolución de las representaciones artísticas (formas) va de la mano con la evolución de las mentalidades (almas). El crítico húngaro determina la novela como el "género del desamparo", es decir, la 'forma' que expresa la orfandad de valores. Lukács ve en la novela, la materialización estética del sistema económico causante de la degradación contemporánea: el capitalismo. Aquí la ruptura con el mundo es insuperable pero no radical como en la tragedia. El hombre emprende, a raíz de su crisis interior, una búsqueda de valores legítimos sin renunciar a la ilegitimidad del mundo. En este género se hace evidente la manera como la esencia es reducida al accidente; el yo es cosificado, es decir, restringido a un valor de cambio, lo cual es propio de la época moderna. En la novela hay escisión entre el 'ser' y el 'deber-ser'.
- 4 Ricoeur, recogiendo la tradición hermenéutica de Heidegger y Gadamer, ha señalado que el método que le concierne no pretende acudir a un "objetivismo"; con esto quiere decir que no se trata, preponderantemente, de determinar la verdad del texto —por ejemplo, para el caso de este estudio: del contexto del autor, de las circunstancias que envolvieron la composición de la obra, de los referentes 'reales' de los cuales obtuvo la caracterización de los personajes, etc.—, sino, sobre todo, de interpretarse frente al mismo, dejando que el texto despliegue los múltiples sentidos que el lector es capaz de abrir.

hermenéutica. La meta de todo el proceso se halla en la *comprensión*: comprensión del texto, del mundo del texto y comprensión de uno mismo ante el texto y por mediación del texto. La tarea específica de la hermenéutica ricoeuriana recae sobre *el mundo del texto*" (Calvo, 1991, 127).

Introduzcamos, entonces, la obra en cuyo segmento debemos ubicar alusiones claves que nos permitan ver los elementos arriba diferenciados:

[N]o pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo, mi joven desnudo aún floreciente, del cual, ahora, sin embargo, no conseguía enorgullecerme como antes, cuando pensaba que la belleza era garantía de felicidad, aunque los mayores se inclinaban a considerarla un peligro, no conseguía enorgullecerme porque lo sabía, no ya manchado, sino invadido por una costra larvada en mi piel, que en los muslos y en el vientre se hacía llaga infamante, para purificarme de la cual, sería necesario que me bañara muchas, muchas veces todos los días, tantas que no sabía si iba a alcanzarme la vida, costra inferida por la profanación de tantos desconocidos, tantos que había perdido la cuenta, durante aquella pesadilla de acicalados corsarios y piratas desarrapados que, transcurridos todos aquellos meses, con el horror medio empozado en los corazones y la peste estragando todavía la ciudad, aún dominaba mis pensamientos, apartándolos del que debía ser el único recuerdo por el resto de mi vida, el de Federico, el muchacho ingenuo y soñador que creía haber descubierto un nuevo planeta en el firmamento, el adorable adolescente que me había hecho comprender el sentido de esos encantos ahora nuevamente resaltados por el espejo, el orden y la prescripción del fino dibujo de mis labios, el parentesco de mi ancha pelvis con la del arborícola cuadrúpedo, la función nada maternológica ni mucho menos lactante de mis eréctiles pezones y, en fin, el muchacho cuya memoranda me hacía bajar de tristeza los ojos, sólo para repasar con ellos el delicado nudo de los tobillos, bajo los cuales se cimentaba la espléndida arquitectura, para torcer el gesto ante las rodillas firmes y antiguas, como moldeadas al torno, para ascender voluptuosamente por la vía láctea de los muslos hasta detenernos en el meandro divino, en el delta codiciado por el que medievales caballeros cruzaron sus espadas en justas de honor, [...] Para hallar a esos mismos ojos sobre el reflejo del cuello marmóreo pero estrangulable, hasta la barbilla en acto permanente de agresión, los labios desdeñosos y la nariz un tanto respingada, para hallar a esos mismos ojos en una suerte de súplica muda, ya avergonzados del recorrido escalofriante, ordenándome retirarme de allí, eludir esa luna biselada donde mi cuerpo dejaba de serlo para convertirse en un pecado, en un pecado ajeno, del cual era necesario desviar la mirada, que no obstante permanecía allí con denuedo, erguida

toda yo como una elocuente estatua griega, los ojos fijos en la comba del vientre, absorta en mi cuerpo como en el oficio de una costra milenaria, negándome a creer, pero creyendo casi exacerbadamente en el milagro de mí misma [...] (Espinosa, 2002, 10-11).

El primer elemento clave es la concepción discursiva; la biografía (en este caso autobiografía) (Bajtín, 1985) es identificada como el 'método'. Esta biografía nos permite, en el plano de la literatura ver en *La Tejedora de Coronas* esa concordancia discordante que ofrece la trama al personaje y que puede captarse de la misma manera en las narraciones que una persona hace de su propia vida. Genoveva Alcocer, nombre de esta heroína novelesca que de manera metaforizada le da título al libro, es la encargada de, desde la primera persona, con innumerables comas y escasísimos puntos aparte, sólo aquellos que se requieren para separar un capítulo de otro, contamos su vida y atraer únicamente aquellos personajes, unos históricos y otros no, que en el momento de narrar se le antojan relevantes en su vida. La historia de vida de la Tejedora es contada en una coordenada 'personal' de tiempo y de espacio que solo obedece al capricho del recuerdo de su protagonista; este juego de ires y venires por la vida le concede al relato de Genoveva la completa configuración del tiempo biográfico. El relato está orientado por fechas específicas que logran un engaño cronológico que pretende mostrar un 'camino' lleno de 'encuentros', en donde la protagonista nos narra su vida desde la pubertad hasta minutos antes de su muerte; la narradora-heroína (única voz directa que escuchamos en más de 500 nutridas páginas) hace uso de su licencia biográfica para saltar de un evento a otro sin explicación alguna, siguiendo la lógica establecida por el mundo del recuerdo y la añoranza, y además por el hostigamiento que puede producir sentir la muerte cerca. Es justo desde este momento, horas, si nos es posible medir así el tiempo que precede al enjuiciamiento, que la Alcocer reconstruye su vida, que para nosotros se evidencia como la búsqueda del conocimiento. Pero en realidad asistimos a una deconstrucción del tiempo biográfico; esta no es la vida que se construye en el camino del tiempo biológico; esta es una vida centenaria que se intenta resumir horas antes de caer en la hoguera de la Inquisición en Cartagena, a mediados del siglo XVIII, luego de haber vivido aquella parte de la historia mundial que Miguel de Unamuno llamara la 'intrahistoria' y que luego la Escuela de los Anales de la Francia de mediados del siglo XX le reconociera su status de historia plenipotenciaria. Es decir, es la historia de aquellos que ven cómo se hace la historia y cuya vida no cuenta a la hora de

escribir la versión oficial. Es la historia paralela a la gran historia. En resumen, son las historias de la 'literatura' que recuerdan aquella "La literatura mentira práctica, es una verdad psicológica[:] *verdad sospechosa*" de Alfonso Reyes (1989, 71).

Esta implementación de la biografía como género narrativo (Bajtín, 1985; reconstruye este mapa desde la Antigüedad) pretende otorgarle al relato verosimilitud. Entre las diferentes 'salidas quijotescas y el 'regreso definitivo' de la heroína se presentan los cuadros históricos más determinantes de la época, determinantes para Europa como epicentro histórico y para América como fondo de resonancia; esta existencia a veces pública a veces íntima de la Alcocer logra, siempre desde el yo y gracias al abuso de la voz ajena, un despliegue de múltiples yoes que la hacen oscilar del punto de vista entre el discurso biográfico y el autobiográfico. Contar mi vida y contar la vida de otros, pareciera ser la razón y el sentido último de este juego narrativo de la Tejedora, quien inicia la transferencia del ámbito de la propia existencia hacia un 'registro mudo' y una 'invisibilidad radical'. Vestida de esta invisibilidad, la heroína logra configurar en sus formas de expresión autobiográfica la *conciencia del sí solitario*. Estas formas de configuración las logra ya que su relato es dicotómico: el sí y el otro: el nosotros de la historia. Genoveva Alcocer se pasa la vida de historia en historia y con ello teje la urdimbre de su ser pero desteje las marañas de la historia oficial. Genoveva cuenta su propia historia que es a la vez la historia de su vida.

Pero qué vida es la que cuenta Genoveva Alcocer. Responder a esta pregunta es lo mismo que hacer la diégesis de la novela. De la Alcocer podemos decir todo menos que es una mujer de su tiempo, hablamos de la Cartagena asediada por el Santo Oficio de la Inquisición a mediados del siglo XVIII y tampoco correspondería del todo al ideal ilustrado de la Europa del mismo periodo. Alcocer es un híbrido de estas dos culturas, cuya personificación se encuentra determinada por un objeto que ha sido centro de atención y de estudio de la estética de la identidad y de la estética de la composición (estudios interesantemente desarrollados por Bajtín): el carácter. Éste representa un conjunto de oposiciones binarias respecto de los otros personajes. Es decir que el carácter sólo se concreta en un sistema de caracteres que se le oponen y en un mundo dentro del cual funcionan o no; esto es, se concretan por medio de la oposición frente al otro (en el sentido textual y sistémico). No obstante, esa construcción se lleva a cabo no sólo como realización de un

esquema cultural sino como “desviaciones significantes” a partir de la ordenación cultural legítima. Esas desviaciones en el carácter hacen poco probable la predicción respecto al comportamiento futuro del personaje, y enriquecen el texto mismo. Es decir, ese carácter no está fundado en una estructura cultural de contexto sino en las desviaciones (el personaje-héroe puede hacer todo lo que quiera sin obedecer a patrones de comportamiento preestablecidos) que de ellas haga el mismo texto. Es suficiente con abrir el libro en cualquier página para detectar las divergencias comportamentales de la Alcocer y sería suficiente releer la extensa cita arriba para comprobarlo. En el caso de las oposiciones binarias, contamos con la figura de María Rosa Goltar (hermana de Federico) quien, en apariencia, representa el modelo comportamental femenino y cuya contraposición logra su mayor éxtasis en Europa, en donde Genoveva adquiere el carácter de observadora social avanzada y la Goltar es reducida al milenarismo oficio de la prostitución pero velada, como siempre, por las sacras imágenes católicas.

Entonces, en cuanto a la vida de la Tejedora de Coronas nos está vedado hacer predicciones, y si las hiciéramos, luego de unas cuantas líneas esa especie de espiral temporal que forma la narración nos haría, obligatoriamente, ver que estamos incurriendo en un error.

Ahora que estoy siendo procesada bajo la acusación de brujería, por el Tribunal de Inquisición de Cartagena de Indias, ahora que padezco el segundo de los dos largos cautiverios [...], ahora que, a pesar de haber confesado cuanto a los verdugos se les viene en mientes, sigo siendo sometida a tormentos [...] que Inocencio IV manda a los magistrados apremiar con torturas a los herejes, asesinos de las almas y ladrones de la fe de Cristo y de los sacramentos de Dios, ahora que me enrostran la posesión de obras prohibidas como lo están las de François-Marie y de todas las de la filosofía iluminista [...] ahora puedo comprender lo que debió sentir Federico, mi amado Federico, cuando lo encerraron en aquella fétida mazmorra del baluarte del Reducto, acusado de traición a la patria [...] donde el vómito negro y el tabardillo, que son las pestes de la guerra, seguían haciendo estragos entre las gentes que ardían en fiebre y mostraban la piel salpicada de manchas purpúreas, en tanto una invasión de ratas grises campeaba por las calles, mordía a los niños en las cunas, nos arrebatava los alimentos en la mesa y reducía a lustrosos esqueletos los cadáveres todavía insepultos en los arrabales, todo ello saldo y distintivo del paso de los filibusteros de la Tortuga, cuyo saqueo aún se prolongó tres días después de la partida de la escuadra francesa [...] (Espinosa, 278).

Una cuestión importante al interior de este sistema de personificaciones —es decir de esa mutación del yo que se describe desde el sí mismo al yo que se encarna en el devenir histórico— radica en la disposición argumental que logra representar el desarrollo de relaciones entre seres humanos, que le permite a la voz narradora contarnos, incluso, cosas que ella no ha presenciado pero cuya determinación en los propios hechos de su vida es palpable; además le permite contarlos, saltándose, sin mayores precauciones, de un ámbito totalmente intimista a la historia colectiva. En ocasiones Genoveva, en cumplimiento activo de funciones argumentales, pronuncia discursos dignos de observador social, cuyo caleidoscopio personal se encuentra totalmente rebasado por los acontecimientos de la colectividad. Se percibe como elemento básico del texto esa constante irrigación del suceder histórico en su ibseidad, esta antropofornización de los hechos verificables (para el personaje tan reales como su propia existencia) logra una confusión con la misma idea e imagen que se tiene del hombre cotidiano (la indiana aquí y la indiana en Europa), es decir con la imagen que ella tiene de sí misma y la que, en efecto, está creando. Este complejo relacional hace que el tipo de la imagen del mundo (es decir una completa temporalidad del ser), el tipo de argumento (el destino individual unido al histórico) y el tipo de personaje (en este caso no es el personaje literario quien encarna el histórico) se hallen recíprocamente condicionados. En este sentido, las palabras de M. Bajtín son esclarecedoras: “En la concepción histórica de la humanidad, en el centro valorativo se encuentran los valores históricos que organizan la forma del héroe y la forma de una vida heroica [...] en la concepción social, el centro valorativo está ocupado por los valores sociales” (1985, 215).

Pero detengámonos un poco en esa refiguración histórica a la que asistimos en el personaje de Genoveva Alcocer, heroína de una novela antológicamente clasificada como ‘histórica’. Veamos, efectivamente, cuáles son los elementos que hacen de ella tal.

Este personaje cuyo carácter histórico radica en su capacidad de mirar la historia como foco vital del presente, es decir de involucrarla en su propio devenir personal, no es exactamente la versión estética de un personaje histórico (en este caso, este papel lo ocupa la figura del filósofo del siglo de las luces, Voltaire, a la sazón amante de Genoveva); es su carácter de historiadora de su vida y de historiógrafa de la historia el que la hace digna heroína de la novela histórica más digna en la literatura colombiana; ella

es producto de los cambios rápidos de la Historia que hacen que aquello que era visto como un fenómeno natural, relacionado con la visión rural del mundo, se convierta en hechos que obedecen al hombre y su relación con el mundo, de tal manera que dichos hechos adquieren carácter histórico. En última instancia, la Alcocer protagoniza ese paso de la noción ahistórica y natural hegeliana de América a la concepción más herderiana del continente.

En realidad ‘los valores históricos’ en *La Tejedora de Coronas* tienen una tercera dimensión: la autoral. Con esa licencia podemos afirmar que la narrativa histórica de Espinosa representa un material de alto valor en la tarea de adentrarse en la comprensión de discusiones de la sociedad colombiana; muchas de las cuestiones que se formulan sus personajes son preguntas cuya legitimación se adquiere sólo dentro de un contexto que implique en igual medida la dimensión histórica y la creación estética, es decir su reconfiguración; el debate sobre el proyecto de modernidad en América es justo el espacio de intersección entre estos dos tipos de relatos que permite ubicar una serie de interrogantes sobre las identidades; en este caso la histórica identidad narrativa está siendo alcanzada por el ser lector por medio de la función narrativa. El tiempo, una de las nociones fundamentales de la existencia humana, se constituye en la interacción del tiempo histórico y del ficcional; el primero de ellos está sujeto a unas convenciones preestablecidas, mientras el segundo sólo obedece al límite de la imaginación.

A modo de cierre

En la trayectoria de la novela histórica en Colombia, Germán Espinosa ocupa un puesto importante no sólo por las concepciones teóricas propias que subyacen a la creación, sino también por ella misma. La noción de Historia y literatura en este escritor se torna en una propuesta en que la literatura debe convertirse en un espacio propicio para la confrontación categorial del ser latinoamericano con el universal, que descubra por fin los rasgos últimos de una identidad que defina “las formas posibles de nuestro destino intelectual e histórico” (Espinosa, 1990, 104).

Estas posturas toman cuerpo en el trabajo estético en el que autor supera la mera copia de escenarios históricos o su implementación decorativa logrando una reconfiguración estética de los estadios epocales, en donde el autor, desde su propio trasegar histórico y apoyado siempre en su propia

deducción, logra presentar una perspectiva del devenir histórico de la humanidad.

El poder de captación de las especificidades históricas de los personajes y de los sucesos configurados dotan a la narrativa histórica del autor cartagenero de una construcción del material histórico que tiende siempre a establecer nuevas conexiones y lazos internos que dan cuenta de la imperiosa necesidad de transformar el estado actual de las sociedades. La obra de Germán Espinosa se produce desde una postura crítica hacia el pasado en una experiencia de la historia real.

La inserción de la noción de lo histórico en la cotidianidad de los hombres hace que ellos asuman su existencia como históricamente condicionada; los personajes históricos de Espinosa, por excelencia, se mueven entre ondulaciones que les permiten reconocer en el presente la cara viva del pasado; bajo esta mirada crítica, los personajes de la novela histórica evidencian los cambios del orden social tradicional y alcanzan a hacer balances (del siglo XX en Espinosa) y a detectar los planos del fracaso de los modelos prometidos (la Modernidad, por ejemplo).

En la novela de Germán Espinosa la historia se convierte en pretexto para poner sobre la mesa cuestiones de mucha mayor profundidad que el acontecimiento mismo; en esta novela el componente histórico no es solamente el hilo conductor de la trama, sino más bien un actuante ideológico que merece ser cuestionado desde el hoy para desenmascarar realidades escondidas en las aseveraciones de la historia.

La elección del siglo XVIII como escenario histórico de la ficción no es gratuito; hasta ese punto temporal llegan las indagaciones de Espinosa para poder explicarse el fracaso del proyecto de la Modernidad: tema radical de su labor escrituraria. Fue este siglo uno de los momentos cruciales en la consolidación de la agenda de la Modernidad, como también el siglo de la supremacía de la razón, de su ejercicio como propuesta ética de la liberación; el siglo XVIII es época de cambios y gestación de uno de los momentos más importantes de nuestra historia: la Independencia, cuna de las contradicciones en las que aún se encuentra instalado el continente.

La percepción conjunta de estos dos momentos hacen que, por ejemplo, Genoveva Alcocer al final de su vida, que es también la del siglo XVIII, mire hacia atrás de la misma manera que lo hace un latinoamericano a finales del XX; los dos se preguntan por su ser y por su voluntad ante el derrumbe de los ideales modernos.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. "El problema de la forma, del contenido y del material en la obra artística", en: *Problemas estéticos y literarios*. España: Taurus, 1985.
- _____. *El método formal en los estudios literarios*. España: Alianza Editorial, 1994.
- _____. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en: *Problemas estéticos y literarios*. España: Taurus, 1985.
- Calvo, Tomás. "Del símbolo al texto", en: Calvo, Tomás y Remedios Ávila (comp.). *Paul Ricoeur: los caminos de interpretación*. Granada: Ánthropos, 1991.
- Espinosa, Germán. *La Tejedora de Coronas*. España: Alfaguara, 2002.
- _____. *La liebre en la luna: ensayos*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ediciones Ciencia Nueva, 1967.
- Lukács, George. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- _____. *La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- Orjuela, Héctor. *Historia de la literatura colombiana. Literatura colonial*, 3 vols., Bogotá: Editorial Nelly, 1992.
- Reyes, Alfonso. "Apolo o de la literatura", en: *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Sí mismo como otro*. Madrid: Editorial siglo XXI, 1992.
- _____. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en la Nueva Granada: desde la conquista hasta la independencia*. 2da. Edición. Bogotá: Librería Americana, 1905.