

Entre el pecado y el conocimiento: cuerpo y mujer en la ficción histórica colombiana contemporánea

Óscar Ortega Arango
Universidad Autónoma de Yucatán, México
orarango@uady.mx

Resumen

El presente Artículo de investigación permite acercarse a la ficción histórica colombiana contemporánea, a partir de las figuras femeninas en las novelas *Los pecados de Inés de Hinojosa*, de Próspero Morales Pradilla, y *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa. Se busca poner en evidencia la subordinación femenina a nivel intelectual y corporal, ambas como un marcador histórico diagnosticado en estas ficciones, a partir de una relación con la novela histórica del siglo XIX.

Palabras clave: literatura colombiana contemporánea, ficción histórica, mujer, cuerpo.

Between sin and knowledge: body and woman in contemporary Colombian historical fiction

Abstract

The present Research Article offers an approach to contemporary Colombian historical fiction, parting from an analysis of the feminine figures in the novels *Los pecados de Inés de Hinojosa*, by Próspero Morales Pradilla, and *La tejedora de coronas*, by Germán Espinosa. It is searched to demonstrate the intellectual and corporal feminine subordination in these two novels, as an identifiable historical marker of XIX century historical novels.

Keywords: Contemporary Colombian literature, Historical fiction, Woman, Body.

El presente Artículo de investigación tiene como objetivo realizar un análisis de dos ficciones históricas colombianas contemporáneas: *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986), de Próspero Morales Pradilla, y *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa; con la intención de evidenciar la relación que existe entre el manejo del cuerpo y la sexualidad femenina en dichas novelas, así como la revisión de la historia oficial del período colonial neogranadino.

Lo anterior es posible gracias a diversos motivos en cada una de las novelas. En el caso de *Los pecados de Inés de Hinojosa*, de Próspero Morales Pradilla, es a través de la remembranza establecida a partir de *El carnero* (1998 [1859]), de Rodríguez Freyle, que se pone de relieve el caso de una mujer que, en una aparente locura asesina, permite explorar las motivaciones y escapes a los cuales las mujeres neogranadinas tuvieron que recurrir para participar en diversos universos sociales. Por su parte, en *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa, la ubicación de Genoveva Alcocer como la ejecutora de una sexualidad diferenciada, la fundadora de la masonería en el Nuevo Mundo, su participación en las logias de Madrid, y su confrontación con el Papa en Italia, hacen de ella un personaje fictivo que no permite la referencialidad histórica pero, eso sí, genera una discusión con el entorno cultural que ubica la figura femenina en una posición de subalternidad.

La historia como espectáculo trágico: *Los pecados de Inés de Hinojosa*

El éxito editorial alcanzado por *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986), de Próspero Morales Pradilla, en la tradición literaria colombiana, sólo es comparable al de *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La vorágine* (1924), de José Eustacio Rivera, o *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Editada inicialmente por Plaza y Janés, con siete reediciones entre noviembre de 1986 y marzo de 1988; pronto tiene una fulgurante adaptación televisiva a cargo de Radio Cadena Nacional (RCN) en 1989, para luego, en la década de los noventa, ser constantemente reeditada por Seix Barral y Planeta Colombiana. Contrapuesta a la aceptación por parte del público lector-receptor, el dictamen canónico de la crítica literaria colombiana¹ ha sido señalar, con su silencio, la baja calidad artística de esta obra, así como el ubicarla más cerca de los circuitos de mercadotecnia que de la literatura estéticamente lograda.

¹ En historias recientes de la literatura colombiana, como las de Fernando Ayala Poveda (2002), o los estudios panorámicos de Jaime Rodríguez Ruiz (2004), ni siquiera se menciona al autor o su obra.

Sin embargo, y aunque se reconoce dicha situación, no deja de ser llamativo que esta obra pasó casi desapercibida en otras regiones continentales, pero en Colombia se convirtió en todo un éxito editorial. Esto, que podría asociarse a los circuitos de distribución, se considera aquí como relacionado directamente con el contrato de lectura que se fija en la tradición letrada colombiana, en lo relacionado con la novela histórica a partir del siglo XIX; pues dicha narrativa tiene su fundamento en un texto colonial, el cual, sintomáticamente, evidencia estrategias teatrales en su construcción. A tal respecto comenta Luis Hermosilla que una de las principales aportaciones de *El carnero* a la tradición colombiana viene dada por su teatralidad discursiva:

a la obra de Rodríguez Freyle [...] podríamos [catalogarla] como de 'teatralidad textual' [pues muestra] el intento de representar las intrigas, la vida cotidiana de los vecinos de Santa Fe de Bogotá, en un escenario textual. En *El carnero*, la teatralidad se puede observar principalmente en la interacción de los personajes, los cuales son citados por el narrador en la mayor parte de los casos en que representan un suceso que tiene lugar entre vecinos del Reino (1995: 32).

Con ello se intentó, en *El carnero*, contribuir a establecer una *identidad* (Hermosilla, 1995: 33) de cada una de las regiones descritas, a la vez que hacer una reivindicación y reclamo de posición social de diversos grupos de conquistadores durante el período colonial². El procedimiento que se siguió en *El carnero* para mostrar este desacuerdo fue introducir dentro de la narración los rumores sobre los conquistadores, los hechos incómodos, los secretos de las familias de la época, los fraudes, las historias sobre brujería, los asuntos de Dios, del diablo, y de las mujeres. Así, valiéndose de técnicas novelescas como la individualización de las historias y el manejo del suspenso, *El carnero* logró evidenciar, ante el espectador/lector del siglo XIX³, el repetido conflicto entre la norma/historia impuesta, y la vida de entretelones/rumor del universo regional colonial. Es decir, con *El carnero* se rompía el orden privado a través de las intrigas que sembraban las diferencias históricas que constituían

² En su mismo texto, Rodríguez Freyle se identifica como partícipe de la tradición conquistadora: "Mis padres fueron los primeros conquistadores pobladores de este Nuevo Reino. Fue mi padre soldado de Pedro de Ursúa, aquel a quien Lope de Aguirre mató después en el Marañón" (Rodríguez Freyle, 1998: 10).

³ No se debe olvidar que la fecha de publicación de *El carnero* fue el año de 1859.

las realidades sociales de los neogranadinos. Para ello, en *El carnero*, se evidenciaban los modos culturales de la sociedad mestiza que en nada concordaban con los lineamientos ideológico-literarios que eran legalizados como básicos para forjar la *identidad europea* en el Nuevo Mundo.

En resumen, se podría afirmar entonces que la idea de construir una novela histórica contemporánea como un espectáculo se articula directamente con la tradición literaria colombiana en dos sentidos. Por un lado, ubica el centro significativo de la obra literaria en una relación entre el lector y su universo socio-histórico, más que en el canon literario propuesto por la crítica literaria tradicional y contemporánea colombiana, en la medida en que reinaugura la dicotomía novela histórica/espectáculo, no con la intención de la novela histórica contemporánea de fragmentar y discutir la verdad histórica, sino, al contrario, de establecerse como un discurso que intencionadamente pretende postular una verdad histórica en la cual el espectador/lector pudiera reconocerse.

Por otro lado, esta forma remanente asumida en la novela de Próspero Morales Pradilla, lleva a la necesidad de evidenciar el tipo de *espectáculo* histórico que plantea con la intención de validar/negar una construcción histórica determinada. En ese sentido, lo primero que llama la atención es que el texto tiene como escogencia una temática fundamental: el narrar la historia de una mujer del universo colonial neogranadino, construida –desde la crónica de *El carnero*, y pasando por las novelas históricas colombianas del siglo XIX– a partir de la desviación de las normas, tanto sociales como sexuales. De tal manera, el eje central para formular este espectáculo *histórico* fija su campo de interés en una mujer mestiza que se presenta, a partir de la tradición colombiana, como la visualización de la desviación de la norma social, particularmente por su actividad sexual. Sin embargo, el dictamen que se establece como final de dicho comportamiento difiere sensiblemente de la novela antes estudiada, como se observa en el desarrollo mismo de la diégesis de la obra.

En efecto, en el fragmento que abre la primera parte de la novela, “El bailarín”, es llamativo que finalice con la consumación de un coito en la noche de bodas de Pedro de Ávila y la joven mestiza Inés de Hinojosa, luego de una golpiza y flagelación al cuerpo de la recién desposada por parte del contrayente:

Pedro descargó sus apetitos contenidos y la fiera de las frustraciones contra el cuerpo de Inés. A cada latigazo crecía su vehemencia, su terrible condición de animal desencadenado, su vida primitiva, su pasión incontrolada. Veía el cuerpo sangrante de la mujer no sólo con odio, sino algo de sensualidad, como si a cambio del coito disfrutara el placer de producir sufrimiento, de retorcer el cuerpo de esa mujer a latigazos, porque le había sido entregada en sacramento hasta el día de su muerte. Cansado del esfuerzo y viendo gotear la sangre, Pedro sintió por primera vez desde cuando el fraile bendijo su matrimonio, cómo el deseo principiaba a recorrer sus venas, y esa mujer sangrante podría satisfacerlo. Era hermosa, muy hermosa, le había abierto las piernas... ¡Estaba erecto! (Morales Pradilla, 1999: 17).

La consecuencia de tal comportamiento es que: “la poseyó hasta cuando ambos supieron que, por fin, estaban casados” (Morales Pradilla, 1999: 17). De tal forma que la presentación de los personajes que abren esta novela está marcada por la supeditación a un poder físico contra la mujer (en este caso, la joven mestiza Inés de Hinojosa), expresado en una violencia que legaliza y da sustento a una institución social como lo es el matrimonio.

Lo anterior adquiere relevancia cuando se observa que las motivaciones que llevaron a tal ejercicio de violencia sobre el cuerpo de la joven Inés de Hinojosa se relacionan con la violación del rol femenino⁴, tanto en los espacios cerrados (habitación nupcial) como en sus posibilidades de acción frente al otro (en este caso, Pedro de Ávila). En efecto, luego de la gran celebración matrimonial, el consumo de alcohol hace que el contrayente caiga dormido en la cama nupcial donde la joven mestiza Inés toma la iniciativa de desnudar su cuerpo:

Inés se reincorporó y sintió la carne cimbreante. Se quitó la pequeña túnica y se sentó en la cama, de espaldas al bulto humano que yacía sobre las sábanas. Luego, con las manos como si no fueran suyas, como si fueran de un ser recién llegado a su aposento para ayudarla a desvestirse, aflojó el ajustador y surgieron los dos senos tersos, redondos, tibios, con pezones trigueños y duros (Morales Pradilla, 1999: 12).

⁴ En este sentido, no se debe olvidar que el cuerpo no es un simple hecho autónomo y cerrado, sino al contrario, un evento histórico de carácter social. A tal respecto, Judith Butler, partiendo de las reflexiones de Simone de Beauvoir, explica cómo el cuerpo se establece socialmente como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado para sí. De tal manera que el cuerpo en sí mismo se devela como construcción social de la cultura en cuestión (2001: 41).

Pero, aún más, realiza igual operación con su esposo:

Inés se deslizó al suelo, le quitó a Pedro los zapatos, lo tendió sobre la cama y comenzó a aflojarle los pantalones sujetos arriba de la rodilla. Primero con suavidad y, luego, con impaciencia, se los bajó y retiró las largas calzas negras, así como también unos calzoncillos de hilo, dejando a la vista el miembro viril, que apenas era un pene flácido rodeado de vello. Tuvo la intención de tocarlo pero le resultaba incómodo (Morales Pradilla, 1999: 13).

Lo importante de este par de acciones (desnudarse y desnudar al *otro* masculino-esposo), es que con ellas Inés de Hinojosa realiza una severa violación a los roles sociales impuestos por el modelo patriarcal a la figura de la esposa⁵. Lo interesante de dicha cuestión es que este sistema simbólico, violado por Inés de Hinojosa mediante las acciones antes mencionadas, tenía connotaciones legales. En efecto, a partir del Concilio de Trento (1545-1563)⁶, la prescripción evangelizadora se volcó sobre el cuerpo para limitarlo en aras de una espiritualidad elevada. Acompañando a la Iglesia, una sociedad frágil y altamente jerarquizada como la neogranadina, participó como observante del cumplimiento de las restricciones tanto en el plano público y, con particular interés, en el plano íntimo (Ceballos Gómez, 1995). La consecuencia lógica de lo anterior fue una penalización sobre cualquiera que violara los preceptos religiosos/sociales:

⁵ Según la visión patriarcal judeocristiana, en todas las mujeres se esconde una Eva, causante e instigadora de los pecados, que desborda pasiones desordenadas y es más carnal que el hombre. Lo importante de esta categorización es que la mujer mestiza fue asociada a la imagen de la tentación y, por tanto, fue concebida como portadora de la trasgresión en potencia que se centraba en el pecado sexual. Esto fue consecuente con el proceso de colonización en América, pues el mestizaje es la muestra del fracaso de las estrategias de la cultura dominante por evitar las relaciones interétnicas que violaban las jerarquías de las castas. A la par de lo anterior, y mientras se construía la imagen de Eva en la mujer mestiza, el sistema patriarcal formuló en el imaginario cultural el tipo de mujer redimida. Así, en María, blanca e identificada claramente con la fémina española, conformaba la síntesis de la imagen esperada en la mujer por la sociedad española colonial de comienzos del siglo xvi. Esta configuración esquematizaba en la realidad el molde patriarcal presente en la Sagrada Familia como modelo de sublimación, en el cual la mujer quedaba constituida como soporte del esposo, educadora de hijos, y responsable de la vida doméstica (espacios interiores). En esta misma dirección, el valor de la virginidad y la castidad son elementos necesarios que le permitían, en un futuro, desempeñarse como pieza central del ensamblaje social, a partir de una sexualidad focalizada en el matrimonio, sólo con una intención procreadora. Al mismo tiempo, la sexualidad sensual dirigida hacia la consecución del placer por sí mismo, fue catalogada, de acuerdo con la Iglesia Católica, como pecaminosa. Así, el matrimonio era el único espacio donde la mujer podía desenvolver una sexualidad procreativa, mas no una sexualidad sensual que, implícitamente, quedó relegada al espacio de la ilegalidad.

⁶ Las propuestas del Concilio de Trento deben entenderse como una respuesta a la Reforma Protestante que se estaba desarrollando por esta época en Europa (López Rodríguez, 2001).

todo ha de ser público y notorio. [...] Cuando se peca o se delinque, no sólo se ofende a Dios, [...] es a la sociedad toda a quien se está ofendiendo. [...] al ofender a un individuo se está atentando contra Dios, el Rey, la Justicia y los demás habitantes del lugar de donde se es vecino, el escarnio público y la justicia ejemplarizantes son la forma más efectiva de ejercer el control social, control que es pilar [...] del engranaje social (Ceballos Gómez, 1995: 112).

De tal manera que, a partir del ejercicio activo de la sexualidad femenina y el gobierno autónomo de su cuerpo, Inés se coloca, en la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa*, en los límites de la ilegalidad socialmente regulada mediante sistemas jurídicos. Pero, si bien esto califica la actividad de Inés, también evalúa, encierra, y define la construcción masculina del esposo Pedro de Ávila; debido a que, como explica Marta Lamas (2002), el género se conceptualizó como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas, y prescripciones sociales de una cultura en cuestión, tomando en cuenta como eje central la diferencia anatómica entre hombre y mujer, para construir y simbolizar lo que es propio de los hombres –lo masculino–, y lo que es propio de las mujeres –lo femenino– los cuales se determinan mutuamente. Pero, además de esto, como comenta Amparo Bonilla (1997), tales diferenciaciones se expresan en el rol social que adquiere cada agente respecto a las relaciones y actividades que se esperan de él. Así, el individuo se caracteriza por ser una suerte de actor que lleva a cabo sus acciones en relación a otro, pero visto y articulado desde un sistema en particular. En tal sentido, la desnudez autorrealizada por Inés de Hinojosa viene a cuestionar la identidad del marido, en la medida en que con ello no se define a la mujer como su propiedad. Esto, como se mencionó anteriormente, es definitivo, pues desposee al ser masculino como el sujeto existente, es decir, como el de un agente creador y transformador. Tal situación se evidencia cuando, al momento de despertar de la borrachera y encontrarse desnudo, a la vez que ver desnuda a su recién esposa, el narrador informa: “[Pedro] observó la desnudez de su esposa [...] Una esposa no podía estar desnuda a cualquier hora sobre la cama, debía respetar y respetarse [...] - ¿Tú me desvestiste? Y... ¿me viste?” (Morales Pradilla, 1999: 16-17). Con lo anterior, el cuerpo y la sexualidad de Inés de Hinojosa se instituyen como punto de conflicto, de trasgresión a la

identidad masculina, de cuestionamiento al rol genérico socialmente asignado y regulado jurídicamente, provocando, finalmente, la violencia contra dicho cuerpo femenino. Por ello, Pedro de Ávila afirma: “¡Eres el pecado!” (Morales Pradilla, 1999: 17) y, acto seguido, golpea el cuerpo de la joven esposa.

Así, *Los pecados de Inés de Hinojosa* inscribe el cuerpo femenino como violatorio de los roles genéricos que señalan un tipo de comportamiento sexual específico, haciendo, de tal manera, que el ejercicio de la sexualidad femenina aparezca como la generadora de la duda en cuanto a las identidades masculinas socialmente constituidas. A tal situación, la respuesta del sujeto masculino se dirige a la violencia sobre el cuerpo de la mujer como el mecanismo para afirmar/restablecer su jerarquía, permitiendo que, mediante los latigazos a la joven desposada, se implanten, jerarquicen, y restituyan, sus antecedentes sexuales. Pero, además, e igualmente preocupante, se presenta el elemento étnico como un factor que contradice al modelo patriarcal impuesto en el orbe colombiano. Así, dicha pertenencia (evidenciada en el mestizaje) aparece como un indicador que conlleva, indefectiblemente, la caída y muerte final del personaje femenino. Sin posibilidades de redención, el lector/receptor de este espectáculo histórico encuentra un tono moralista que juzga como negativos el intento de violación de los roles genéricos en relación con la sexualidad femenina, y su consecuencia de desarraigo espacial y geográfico. Ante la caída final de las estrategias de contravención del modelo genérico llevadas a cabo por Inés de Hinojosa, el espectador de esta re-construcción histórica entiende que el dictamen es una imposibilidad de transformación y trascendencia de dicho enfrentamiento; y, aunque se reclama la unicidad y particularidad del caso de Inés de Hinojosa, en ningún momento se construye narrativamente como un elemento emancipador del modelo patriarcal afincado a partir de factores étnicos.

Libertad sexual y conocimiento subalterno: *La tejedora de coronas*
Novela considerada en 1992 por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, *La tejedora de coronas* (1982), del colombiano Germán Espinosa (1938-2007), evidencia el interés por la nueva novela histórica durante los años setenta y ochenta en Colombia, el cual, según Alfredo Laverde, se relaciona con diferentes situaciones contextuales, pues dichas novelas:

coinciden en que fueron afectadas de una u otra manera por la conocida política del reflujo en América Latina como respuesta a los efectos de la revolución cubana representados en la proliferación de movimientos obreros y estudiantiles y los intentos de cambio mediante la lucha armada, su posterior fracaso y, en especial, en Colombia, el sentimiento de frustración entre los intelectuales y los artistas (2002: 44).

Tal situación habría hecho que los escritores colombianos utilizaran la novela histórica como un lugar de discusión que intentara proponer una redirección a la construcción de la nación colombiana. En este sentido, el propio Germán Espinosa comenta: “Sucede que, a través de la creación literaria, la visión histórica, suele, porque así es el arte, hacerse más profunda, quizá más verdadera que la de los mismos historiógrafos” (Espinosa, 1990: 69).

Esta manera de percibir la novela histórica se reconoce, en palabras de Espinosa, en tres formas de interrelación entre historia y literatura: “La primera y más elemental, la que se da en multitud de obras literarias que se ocupan de su coetaneidad y que poseen aun a despecho suyo, una suerte de condición testimonial acerca de los tiempos en los cuales correspondió vivir al escritor” (Espinosa, 1990: 75). La segunda forma de interacción comprende un trabajo del autor en el cual: “traslada a un pasado remoto, que debe laboriosamente reconstruir, para lograr que el lector reviva en su imaginación y llegue a moverse por él como lo haría por su época y por su espacio actuales” (Espinosa, 1990: 75), ejemplo de esto son *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, o *La tragedia del generalísimo* (1984), de Denzil Romero, que buscan magnificar las situaciones históricas “en beneficio de una reflexión de connotaciones políticas y sociales que, por un truco de perspectiva, acaban envolviendo nuestra propia época contemporánea” (Espinosa, 1990: 77). La tercera y última forma, la de anticipación histórica (ficción histórica del futuro), sirve a Espinosa para afirmar que: “no le es posible a la ficción apartarse del concepto de historia, único capaz de dar verosimilitud a sus fantasías” (Espinosa, 1990: 77).

La intención que encuentra Espinosa en dichas formas de relación entre historia y literatura no se deben a un mero anclaje en lo real “sino como una forma de reconocimiento de nuestra identidad histórica” (Espinosa, 1990: 78). Por tal motivo, la referencia a una u otra época por sí sola no es marcador suficiente de novela histórica, sino “la posibilidad

de identificación social y cultural” (Espinosa, 1990: 78-79) que en ella se intenta significar. Tal dirección hace que la apelación al lector resulte fundamental en la noción misma que Espinosa maneja en torno a la novela histórica. Esto se evidencia cuando el autor cartagenero categoriza las motivaciones para escribir novelas históricas a partir del impacto que puedan causar en el público receptor pues: “a cualquier lector, hablándole del pasado, es más fácil desmontarle sus prevenciones y transmitirle lo que deseamos acerca del presente” (Espinosa, 1990: 70). Tal forma de concebir las relaciones entre historia y literatura han hecho de Germán Espinosa un prolífico escritor de novelas históricas, entre las que cabe mencionar *Los cortejos del diablo* (1977), *La tejedora de coronas* (1982), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990).

De particular atención en el presente Artículo de investigación resulta la obra *La tejedora de coronas* (1982) que, siguiendo al propio Espinosa, intenta ser una forma de acercamiento a la identidad nacional colombiana a partir de su interés por “mostrar las relaciones secretas entre la Europa del iluminismo y la América colonial del siglo xviii, pero al mismo tiempo conjurar aquellos fantasmas de corsarios, frailes y damas de basquiña que asediaban sin reposo mi fantasía” (Espinosa, 1990: 92). Para ello, siguiendo su segunda forma de categorización de novelas históricas, crea un ensamblaje de aspectos claramente documentados con otros ficcionales que tienen por intención “dar una visión totalizadora de las corrientes que, a lo largo del siglo xviii, desembocaron en la Revolución Francesa y en la Independencia de América” (Espinosa, 1990: 67). De tal manera, el mismo autor reconoce que diversos aspectos de la obra son históricamente fidedignos respecto a la historia de Cartagena de Indias:

El relato de la toma de la ciudad por la escuadra francesa es prolijo, fidedigno. También el del episodio del oro embalado en un galeón por el gobernador Diego de los Ríos y un trío de compinches inescrupulosos. La ficción se abre, en cambio, con Federico Goltar exponiendo ante su amada el brillo irónico del planeta Genoveva en el cielo cartagenero (Espinosa, 1990: 92).

Igualmente resulta ser la figura femenina (en este caso, Genoveva Alcocer) en torno a quien gira el ensamblaje de la novela y, por ende, la propuesta de reflexión histórico-ideológica que propone el autor. Esto se hace más llamativo cuando el propio autor comenta que: “Cuando

escribía *La tejedora de coronas* el narrador era inicialmente omnisciente y el personaje principal era Federico, pero tan pronto Genoveva tomó la narración de la novela, ésta comenzó a salir fluidamente” (Espinosa, 2005: s/p). Se dice que es llamativo pues, a pesar de las opiniones dadas por el propio escritor, la figura de Genoveva Alcocer resulta un narrador autodiegético que, como comenta Luz Aurora Pimentel, es típica de las “narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario” (Pimentel, 2002: 137).

La presencia discursiva del narrador autodiegético se evidencia aún más debido a que cada capítulo es una sola y larga frase. Por supuesto, como comenta Rubén Builes en “La narradora de la historia en *La tejedora de coronas*”, dicha técnica discursiva no es original de Germán Espinosa, y comprende más bien un llamado de atención en torno a su proximidad con las vanguardias de inicio del siglo XX y, por supuesto, con el expresionismo alemán. Así: “A pesar de que Espinosa usa la técnica del *fluir de conciencia* en su expresión más moderada, para producir en el lector la sensación de complejidad, en el fondo la novela oculta una estructura convencional” (2002: 4). En este mismo sentido, Seymour Menton comenta:

La tejedora de coronas es un fresco totalizador que se realiza mediante una estructura compleja digna de una buena novela ‘moderna’, no ‘post-moderna’. Los sucesos del sitio francés de Cartagena se narran capítulo por capítulo, también en orden lineal, más o menos, pero la narradora amplía concéntricamente esas experiencias, agregando y separando detalles (1992: 8).

Por tal motivo, la aparente complejidad narrativa puede llevar a pensar en una especie de caos sintáctico en el cual las digresiones narrativas del personaje central constituyen un laberinto difícil de recorrer, anunciando una complejidad psicológica mayor que, si miramos más de cerca, no es sino un espejismo, tal como lo podemos ver en la relación que se establece entre Genoveva y la bruja de San Antero:

me pregunto si me acompaña en esta celda del nuevo palacio de la Inquisición, esa mujer tan sabia, o si será una mera ilusión, porque creo recordar que, al principio, yo me encontraba sola aquí, y ella apareció cualquier día, sin anuncio previo, pero me parece que tú puedas verla,

Bernabé, y usted también fiscal fray Juan Félix de Villegas, cuando auscultas las aguas de su lebrillo y aparta los velos del pasado y del porvenir (Espinosa, 1999: 396).

Tal situación se ve, además, reflejada en la poca complejidad psicológica de la narradora quien, a lo largo de su narración monológica, no presenta contradicciones significativas y, más bien, se deja llevar por los acontecimientos históricos, de los cuales parece ser una partícipe accidental.

Pese a lo anterior, la maestría de Espinosa radica, primordialmente, en la capacidad de encadenar discursivamente las características propias del monólogo interior (desorden y narraciones inacabadas) con una secuencia que permite al lector restituir un orden lineal bastante claro de los acontecimientos que, poco a poco, encontrarán solución en las páginas subsiguientes. Con ello, no se debe olvidar, aporta también elementos de suspenso a la narración que la hacen un poco menos cansada debido a los ejercicios gramaticales propios del *fluir* de conciencia de Genoveva; aunque, en algún momento (como comentó Seymour Menton), puede llegar a cansar el intento evidente de presentar virtuosismo narrativo ante el receptor.

Lo importante en este sentido, es que Germán Espinosa escoge utilizar en *La tejedora de coronas*, una única voz narrativa a partir de un monólogo interior, y que dicha voz pertenece a un personaje femenino como es Genoveva Alcocer. A tal respecto dice el estudioso colombiano Cristo Rafael Figueroa: “La obra de Espinosa se emparenta con esta tendencia de escamotear la escritura, regodeándose además en un complejo proceso de enunciación que logra darle cuerpo a un imaginario donde el principio de ilusión lucha por vencer el principio de verdad” (1992: 22). La intención de desdoblarse al personaje femenino en su narrativa y, por ende, deshacer el principio de certidumbre del lenguaje, se evidencia en un movimiento rítmico dentro de la misma narrativa:

La unitaria 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 de la Europa ilustrada; movimiento no tanto de correspondencias como de oposiciones dialécticas. [...] Desde el punto de vista de una

semiología intertextual, el discurso de Genoveva Alcocer o texto total de la novela está conformado por dos tipos de textos: los intertextos [...] y los exotextos [...] A su vez el funcionamiento de intertextos y exotextos se relaciona con el paratexto [...] En el espacio narrativo de T.C. corresponde al hábeas cultural, social y científico del siglo XVIII, el cual no está únicamente inscrito en su superficie sino condicionado y puesto entre comillas por los exotextos (Figueroa, 1992: 23).

Tal situación, comenta Jairo Morales Henao, se ve ampliada y profundizada cuando se observa la riqueza del vocabulario utilizado por el autor en esta novela:

La libertad de lenguaje, los saltos en la cronología que disienten del orden que se supone en una intervención ante público, la truculencia de muchos episodios y expansiones anecdóticas íntimas inimaginables ante un tribunal eclesiástico, páginas que apuntan más al delirio que a una exposición ordenada o no, sugieren más bien el monólogo y por momento la llamada 'corriente de conciencia' como las técnicas predominantes (1986: 130).

A esto se debe adicionar que se asiste a la narración de una anciana de cien años que cuenta su historia, la de Cartagena de Indias, en el borde final de su vida tanto intelectual como física, producto del enclaustramiento en las mazmorras de la Inquisición. Por ello, Morales Henao afirma que:

Una prosa narrativa que no se ha apartado de ese proyecto de riqueza plástica logra levantarse en el panorama colombiano como una disidencia sin respiro con una prosa literaria contemporánea muy empobrecida por la búsqueda del éxito fácil y un lenguaje sometido por los medios modernos y masivos de comunicación al estereotipo, al abuso hasta la pérdida de valor de muchas palabras, al facilismo de lo obvio, de las pocas palabras y giros que todos corean. En *La tejedora de coronas* la palabra tiene la compulsión y el aliento para aspirar a una abundante posibilidad combinatoria que destierra la monotonía y convierte el texto en un tejido plástico y musical, en un acierto sensual de luz y sonido (1986: 130).

Pese a esta aparente fuerza discursiva lograda por la disposición narrativa de Genoveva Alcocer, así como las técnicas discursivas de la misma, *La tejedora de coronas* tiene una linealidad característica de las novelas de los siglos XVIII y XIX, la cual, acompañada del manejo del lenguaje propio de la modernidad, crean una novela muy cercana a las letras de finales del siglo XX.

Así, es importante decir que la aparente complejidad de la novela, no resulta tal cuando se observa que ella continúa una estructura lineal bastante clara que el autor construye en cada capítulo, utilizando un sistema de asociaciones de memorias a través de los cuales se unen las dos historias en cada capítulo, y se va dando así cuerpo a la totalidad del relato. Esto, sin embargo, produce un efecto que a los ojos del lector puede resultar oscuro y muy complicado a primera vista, pero muestra, finalmente, un respeto y polaridad entre la construcción fictiva y el discurso historiográfico.

Esto se observa cuando se ficcionalizan personajes históricos quienes siguen siendo paradigmáticos: el gobernador Ríos de *La tejedora de coronas* es el mismo hombre unidimensional, el corrupto, de las historias de Cartagena; así como el fraile dominico del Santo Oficio corresponde al obsesivo inquisidor emblemático de la literatura. Lo mismo se puede decir de Voltaire, personaje que se cruza apenas tangencialmente con Genoveva, y del que se nos ofrece una lista de datos cercanos a la biografía escolar y cuya función en la novela parece mínima.

Lo anterior, que toca con el armado de una novela protagonizada por una figura femenina como es Genoveva Alcocer, llama poderosamente la atención, pues plantea el problema de la perspectiva que ella da a los lineamientos antes descritos. A tal respecto, Germán Espinosa afirma:

No considero que la mujer sea simplemente un aparato de repetición de la especie. De allí que prefiriese que Genoveva fuese estéril. La mujer es capaz de todo lo que se proponga, siempre y cuando en verdad se lo proponga. Pero ella misma ha constituido, a menudo, el principal obstáculo para su irrupción en el mundo sociopolítico, filosófico o artístico (2000: 43).

En esta dirección, Beatriz Espinosa señala:

Queremos sostener que sólo con un personaje femenino, podía el autor transmitir su mensaje de la novela de *La tejedora de coronas* y cumplir con su intención discursiva. La construcción que desde su propio rostro hace Genoveva desde el placer y el saber, cumpliendo con una trasgresión tras otra del orden establecido, es mucho más radical como labor de una mujer que de un hombre. Porque el acceso al conocimiento y al disfrute del cuerpo han estado vedados sobre todo a las mujeres. El esfuerzo de Genoveva Alcocer por darse un rostro, por ser, por conseguir autonomía de pensamiento, y al lograrlo morir en la hoguera, es el agotante camino de América Latina por librarse de yugos culturales, ideológicos y políticos (1996: 45).

Así, el centro de la cuestión de la lucha entre el conocimiento culto y las instituciones de gobierno, resulta ser dado por la narración de Genoveva Alcocer, al lanzar una propuesta de emancipación de la mujer en ejercicio de su sexualidad y el disfrute de su cuerpo. Patricia Rey Romero insiste en esta cuestión:

Dentro de ella [de la obra de Espinosa en general], se destaca a la mujer; la sexualidad de personajes femeninos que responden, a veces igual, a veces distinto, al telúrico llamado de la piel, a la comunión con el otro, al auto-conocimiento [...]. Así como poco a poco Genoveva se fue tomando el protagonismo al escribirse *La tejedora de coronas* también se anuncia de la misma manera el torrente subterráneo y silencioso que poco a poco va creciendo en una oleada de renovación. La caída de la mayoría de los regímenes totalitarios del mundo, la lucha de sociedades que buscan una verdadera democracia, el lento pero secuencial despertar de las sociedades oprimidas; son los primeros pasos hacia la instauración de un nuevo orden; de otro mundo. Germán Espinosa es el vocero de la búsqueda de este cambio, del trabajo por la reivindicación para lo negado, lo censurado, lo vituperado, para la belleza, el amor (1995: 147).

Sin embargo, es precisamente este mundo de relaciones el que debilita la posibilidad de que Genoveva se constituya en una reivindicación de su propio sexo, pues todos los hombres con que ella se relaciona, particularmente Federico y Voltaire, ejercen un papel opresor sobre ella,

así como lo hacen los diferentes individuos que la violan al comienzo de la historia. Genoveva es durante toda la novela portadora de voces masculinas. Su participación en la logia, hecho históricamente improbable, es un elemento a tomar en cuenta al momento de sostener esta tesis, pues la logia masónica ha sido históricamente misógina, como lo apuntan los documentos históricos. Esto se confirma cuando se observan diversas referencias a la mujer en el texto de Espinosa: “Pensaba en el destino veladamente putesco que padecemos las mujeres, siempre atormentadas por quién nos pague esto o aquello” (Espinosa, 1999: 116). Y luego, refiriéndose a Federico: “lo mutilé malvadamente bajo el sol de abril, como hacemos tarde o temprano todas las malditas mujeres cristianas, todos estos infectos despojos de la beatería que no sabemos sino colocar cadenas y cepos donde no tienen por qué haberlos” (Espinosa, 1999: 84).

Con Voltaire, la situación se presenta como un patronazgo de mutua utilización, aunque efectivamente ella se ha enamorado de él:

a mí él jamás me interesó por lo que pudiese o no pagarme, sino porque colmaba con su presencia mi necesidad de amor y de compañía, en una palabra, porque lo amaba, y no podía admitir la palmaria necesidad de que él, en cambio, no a mí, quiero decir, no con la misma fuerza de mi amor, sino quizá con un profundo sentimiento [sic] amistad que, de todos modos, no era amor, pues yo no hubiese sido sino una aventurilla más para él, a no ser porque vio en mí la más expedita ejecutora de ciertas futuras miras de la logia [...] pude solventar gracias a su generosidad algunos de los rompecabezas de economía doméstica que mi vida con Marie me planteaba, porque bueno es decir que Voltaire, tan cuidadoso de sus caudales, jamás me abandonó en la penuria (Espinosa, 1999: 84-85).

Como puede verse, su relación con el sexo masculino es siempre desventajosa: Genoveva crece en una familia de hombres, pues es huérfana de madre, con lo cual se establece una relación de dependencia como la que tendrá por el resto de su vida con entidades masculinas. Al referirse a la muerte de su hermano, la nueva huérfana dice que “no pensó ni por un instante que iba a dejar sola en el mundo a una hermana que debería enfrentar la vida sin otras armas que un vago ideal altruista o intelectualista inculcado por Federico Goltar” (Espinosa, 1999: 243).

La relación con su padre y su hermano no es precisamente una que mueva a Genoveva a luchar por ideales femeninos, pues su educación, guiada por las expectativas machistas de la época, no espera de ella otra cosa que su subyugación, como medio de atraer la fortuna al hogar, según lo expresa al hablar de su padre:

él podía morir en paz, a la sombra de mi belleza, porque, como añadió pellizcándome cariñosamente la mejilla, para eso servía la belleza, palabras que me hicieron experimentar una especie de basca, un malestar general en el aparato digestivo, pero me contuve para no dejar ver mi repugnancia, mientras los mayores, sin comprender que me había sentido puta en las frases de mi padre, sonreían embelesados (Espinosa, 1999: 55).

La relación de Genoveva Alcocer con sus amantes masculinos tiene, por otra parte, un tinte ambiguo, pues si bien se refiere a ellos con términos eróticos que denotan una conciencia de igualdad en el plano del placer; otras veces lo hace con un tono que expresa dependencia. Por ejemplo, al contar su relación con Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon, los califica de “amantes paternas” (Espinosa, 1999: 283); de la misma manera que se refiere a Voltaire en términos de patronazgo, como ya hemos citado anteriormente. No es, por tanto, una relación de iguales la que sostiene con éstos, sino de subordinación, pues Genoveva desempeña el papel pasivo de ejecutora de órdenes, un rol de mantenida en mecenazgo, en el que a veces sus benefactores se muestran generosos, y otras veces simplemente silenciosos o despectivos. Muestra de ello es lo ocurrido al ser encerrada durante diez años en la Bastilla, cuando no recibió ayuda política de parte de los francmasones, por cuya causa había caído presa: “¿era yo la que se iba, o Francia la que me abandonaba?” (Espinosa, 1999: 284), dice cuando, ya anciana, Voltaire le ordena irse de ese país, a pesar de estar al tanto de que, al hacerlo, no podría ya regresar, a causa de su reciente prisión.

Lo que interesa en el presente trabajo, a partir de las anteriores realidades textuales, es que la recuperación del cuerpo y la sexualidad femenina aparecen como una de las claves del texto, como el mismo autor nos lo deja ver en la novela:

en el Universo, todo lo que se aleja de la sexualidad se aproxima a la muerte, porque en el cosmos, que fluye sin cesar, que es *creatio continua*, nada es rígido e impenetrable, todo es amoroso y divisible, y angélico es lo humilde, lo intrascendente, lo común, lo gregario, y satánico lo particular, lo soberbio, lo trascendental, lo único, y si el pecado es común, gregario, angélico, la virtud será solitaria, desdeñosa, sensual, demoníaca (Espinosa, 1999: 389).

En este sentido, comenta Esperanza Mejía:

Genoveva Alcocer posee un tiempo universal, no pertenece a la Colonia, pues habla en un lenguaje contemporáneo y relativiza y cuestiona todos aquellos elementos represores (Iglesia, Estado, Sociedad, etc.). Para Genoveva Alcocer el erotismo se inicia como una frustración, llegando a percibirlo como una enfermedad incurable, en la que logra sin embargo estados de deleite. Siendo a la vez una oleada apacible y tormentosa. La sensualidad de sus cuerpos se convierte en su única arma para enfrentarse a los hombres que poseen algún conocimiento para procurarse datos científicos y de paso placer, ya que mostraban indiferencia a sus inquietudes cognoscitivas por su calidad de mujer (Mejía, 2004: 2).

Por ello, lo que intenta problematizar el elemento de esterilidad del personaje es el erotismo como tal, entendido éste como el disfrute sexual, liberado de la concepción de un nuevo ser. Genoveva Alcocer representa la angustia femenina al saberse víctima de los atropellos sexuales masculinos (es violada dos veces), se siente además relegada a un plano de insignificancia por su calidad femenina. Así, en la mente contradictoria de Genoveva en la que pugnan lo divino y lo humano, el cuerpo pasa de ser instrumento de placer para ser vivenciado como el culpable de los desvíos compulsivos que, en la búsqueda de conocimiento, la llevan a perderse en sí misma.

En conclusión, y para finalizar, es importante señalar que las novelas aquí estudiadas dirigen su atención a la construcción de personajes femeninos como centro de sus universos narrativos pero, además, señalan en ellos el ejercicio de una forma de experimentar su sexualidad que violenta la norma del lector-receptor, produciendo una extrañeza en el universo narrado; y generando, a su vez, la sensación de espectáculo histórico. Así, en el caso de *Los pecados de Inés de*

Hinojosa, un ejercicio de la sexualidad diverso acerca a la figura femenina a la violación del estamento social patriarcal, lo que, en consecuencia, la remite a una forma de ilegalidad. De la misma manera, en *La tejedora de coronas*, Genoveva Alcocer, ejerciendo una sexualidad que se inicia con violencia física, y que se acompaña con la eliminación de su capacidad reproductiva, pone de relieve el perfil de la mujer como generadora y difusora del conocimiento en el continente americano. Sin embargo, dicha búsqueda de conocimiento construye, de nuevo, un personaje femenino que instrumentaliza su sexualidad como mecanismo de participación en universos masculinos. Por ello, y teniendo en mira que la novela histórica, en su manifestación del siglo XIX o en su rescate en las postrimerías del siglo XX, intenta dirigirse a la búsqueda/constitución/deconstrucción de una identidad; es así que la sexualidad y el cuerpo femenino se establecen en las dos novelas estudiadas como los hilos simbólicos que, en la historia colombiana, diagnostican y visualizan un universo cultural que aún hace mover a las mujeres de ficción como castigadas por el intento de ejercer sexualidades placenteras, y limitadas en su capacidad para tener vivencias no asociadas a la instrumentación de su cuerpo.

Bibliografía

- Acosta Peñalosa, Carmen Elisa (1998), “Literatura del pasado sobre la literatura del pasado: La novela histórica, vicisitudes de un género”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 25, 135-145.
- Aínsa, Fernando (1997), “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Karl Kohut (editor) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid: Americana Eystettensia, 111-121.
- Ayala Poveda, Fernando (2002), *Manual de literatura colombiana*, Bogotá: Panamericana.
- Bajtín, Mijail (1997), *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bárbara, Ester (1998), “Estereotipos de género: construcción de las imágenes de las mujeres y los varones”, en Juan Fernández (coordinador) *Género y sociedad*, Madrid: Pirámide, 78-93.
- Bonilla, Amparo (1997), “Los roles de género”, en Juan Fernández (coordinador) *Género y sociedad*, Madrid: Pirámide, 112-131.
- Builes, Rubén (2002), “La narradora de la historia en *La tejedora de coronas*”, 3-19. <http://home.houston.rr.com/literatura/espinoso_german.htm> (15 de abril de 2009).
- Butler, Judith (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ciudad de México: Paidós.
- Carpentier, Alejo (2004) [1962], *El siglo de las luces*, Barcelona: Alianza.
- Ceballos Gómez, Diana Luz (1995), *Hechicería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

- Espinosa, Beatriz (1996), *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el siglo de las luces*, Cali: Universidad del Valle.
- Espinosa, Germán (1977), *Los cortejos del diablo*, Bogotá: Pluma.
- (1990), *Sinfonía desde el nuevo mundo*, Bogotá, Planeta.
- (1990), *La liebre en la luna*, Bogotá: Tercer Mundo.
- (1999) [1982], *La tejedora de coronas*, Barcelona: Montesinos.
- (2000), *Espinosa oral: las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*, Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- (2005), “Conversaciones de Germán Espinosa con R.H. Moreno Durán”, en *El coloquio de los centauros*, Bogotá, Noviembre 17 del 2005.
- Figuerola, Cristo Rafael (1992), “El diseño de *La tejedora de coronas*”, en Cristo Rafael Figuerola y Sarah de Mojica (compiladores) *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá: Fundación Fumio Ito – PUJ, 9-50.
- García Márquez, Gabriel (1982) [1967], *Cien años de soledad*, Bogotá: Oveja Negra.
- Hermosilla, Luis (1995), “La actuación narrativa en *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle”, en *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 15, 31-38.
- Isaacs, Jorge (2000) [1867], *María*, Bogotá: Panamericana.
- Lamas, Marta (2002), *Cuerpo: diferencia sexual y género*, Ciudad de México: Taurus.
- Laverde, Alfredo (2002), “*La tejedora de coronas* o el reingreso a la historia en busca de lo esencial”, en *Congreso brasileño de*

- hispanistas*, Año 2, 15 al 18 de Octubre de 2002.
- López Rodríguez, Mercedes (2001), *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muisecas coloniales durante el siglo xvi (1550-1600)*, Bogotá: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mejía Varela, Esperanza (2004), “El erotismo en *La tejedora de coronas*”, en *Revista Diez Dedos*, núm. 11, Tulúa: Muñoz Vargas Editores, 1-9.
- Menton, Seymour (1992), “Dos novelas seductoras: la culta y la popular o Genoveva e Inés”, ponencia inédita presentada en la Universidad de Kansas, 10 de noviembre de 1989.
- Morales Henao, Jairo (1986), “*La tejedora de coronas*”, en *Revista de la Universidad de Antioquia*, vol. 54, núm. 206, Medellín, 126-131.
- Morales Pradilla, Próspero (1999) [1986], *Los pecados de Inés de Hinojosa*, Bogotá: Seix Barral.
- Pimentel, Luz Aurora (2002), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, Siglo xxi.
- Rey Romero, Patricia (1995), “La sexualidad femenina: medio y fin. Un comentario a la obra de Germán Espinosa”, en *Texto y contexto*, núm. 26, Bogotá: 147-156.
- Rivera, José Eustacio (2005) [1924], *La vorágine*, Bogotá: Panamericana.
- Rodríguez Freyle, Juan (1998) [1859], *El carnero*, Bogotá: Panamericana.
- Rodríguez Ruiz, Jaime (2004), *Para el disfrute y estudio de las narraciones*, Bogotá: Pontificia Universidad Javerina.
- Romero, Denzil (1984), *La tragedia del generalísimo*, La Habana: Casa de las Américas.

Óscar Ortega Arango. Doctor en filosofía por la Universidad de Hamburgo. Profesor investigador de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Líneas de investigación: ficción histórica latinoamericana contemporánea, literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, género y narración. Publicaciones recientes: Coautor de *Violencia y solidaridad de género en narrativas jóvenes* (2012); “Rosario Sansores: la escribana de eros”, en *Mujeres en Yucatán, mujeres de Yucatán* (2012); “Tiempo de Memoria: *El coleccionista de otoños*”, en *Diálogos en contrapunto. Conversaciones en torno a la obra de Joaquín Bestard Vázquez* (2011).

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2012.

Fecha de aceptación: 19 de marzo de 2013.