

Discurso histórico e ironía en

La tejedora de coronas

Gabriel Alberto Ferrer Ruiz
Universidad del Atlántico

Resumen

Este ensayo da cuenta de la obra que opone tres visiones del mundo: la racionalista, emparentada con una ideología liberal; una mágica-mítica, asociada con el paganismo, universo de brujas lebrillos; y la católica cristiana deformada en una teocracia. Estas se invierten, se oponen e incluso se auto-reemplazan, desembocando todas ellas en una anulación, en tanto formas de interpretar la realidad y el hombre, para ser remplazadas por la incertidumbre. Es de este modo como la novela se proyecta hacia los contextos en los cuales se gestó –finales de siglo veinte– diferentes a las épocas recreadas en la historia novelada, siglos XVII y XVIII. De esta manera, Genoveva Alcocer se revela como un personaje moderno, por cuanto encarna el azar y la incertidumbre como formas de explicación del mundo a las cuales se ha reducido la ciencia.

Abstract

This essay portrays the work which presents the dispute of three visions of the world: The rationalist one, related to a liberal ideology; the magic-mythical one, connected to paganism (universe of witches); and the Christian catholic distorted into a theocracy. These are inverted, opposed, and even self-substituted, ending up into annihilation, since they interpret reality and men to be replaced by uncertainty. This is the way in which the novel is projected towards the contexts in which it was originally meant to be (last part of the twentieth century), different from the epochs portrayed in history during centuries XVII and XVIII. Genoveva Alcocer is revealed as a modern character since she embodies chance and uncertainty as ways of elucidation of the world science has shown.

Recibido y aprobado en abril de 2007.

Palabras clave: ficción, novela, ironía, modernidad, racionalismo, ciencia, brujería, historia, razón, fe.

Key words: fiction, novel, irony, modernity, rationalism, science, witchcraft, history, reason, faith.

El título de la novela, *La tejedora de coronas*¹, plurisignificativamente, nos impulsa a una develación: corona significa sapiencia: “del joven investigador cuyo sitio estaba en la corona sapientiae”; también significa muerte: “tarde pensaste en la tejedora de coronas que teje la suya propia”; y connota un significado cristiano que evoca la corona de espinas de Cristo, con varios sentidos: reinado (rey de los judíos) y padecimiento.

En lo que concierne a la construcción de sentidos *La tejedora de coronas* emparenta la ficción con la ciencia y la historia; y éstas —a su vez— se relacionan con la magia. En cuanto a las perspectivas narrativas, la novela edifica varios géneros y estrategias: confesión, el fluir de la conciencia y el discurso de la retahíla y el chisme. Este último cumple las funciones de incrustar diversas historias que arman la complejidad narrativa: “dicen que decía Hortensia García”, “según dice que decía” (LTC, pp. 93-94); en esta retahíla se introducen las voces de los personajes con o sin marcas textuales explícitas que aclaren el cambio de voz: “(...) ciento sesenta mil reales que eran ahora como sangre para el rey, te lo juro Hortensia te lo juro”. (LTC, p. 96).

El entrecruce de voces es frecuente y aparece en múltiples contextos narrativos que, en ocasiones, irrumpen en el discurso: “(...) ella le confirmó que lo divulgaría, pinche de inquisidor, de eso podía estar seguro” (LTC, p. 97), aquí la frase “pinche de inquisidor” pertenece al personaje de quien se habla.

El fluir de la conciencia se exterioriza en el transcurrir de la memoria durante la cual, el tiempo y el espacio se refractan, como la imagen de Genoveva Alcocer ante el espejo desde esta inmersión en los recuerdos tejidos en la novela y desde la autobjetivación de un presente en el cual se amalgaman todos los acontecimientos y se reconstruye la historia. En el fluir de la remembranza se establece un diálogo entre América y Europa que expresa el sincretismo y el trasplante de las visiones del mundo y de eventos socio-históricos del viejo continente, como la Inquisición y el ‘Siglo de las Luces’ en América; dicho sincretismo y trasplante se presenta bajo técnicas narrativas como la

¹ Las citas que aparecen en el cuerpo del texto son tomadas de la siguiente edición de la novela: Espinosa, Germán (1987). *La Tejedora de Coronas*. Bogotá: Alianza, 564 p. En adelante usaremos las iniciales LTC.

alternancia espacial, que se da de capítulo en capítulo o, incluso, en un mismo decurso narrativo.

La obra opone tres visiones del mundo: la racionalista, emparentada con una ideología liberal; una mágica-mítica, asociada con el paganismo, universo de brujas lebrillos; y otra católica cristiana, deformada en una teocracia. Éstas se invierten, se oponen, e incluso se auto-reemplazan, desembocando todas ellas en una anulación, en tanto formas de interpretar la realidad y al hombre, para ser remplazadas por la incertidumbre. De este modo la novela se proyecta hacia los contextos en los cuales se gestó, finales de siglo veinte, diferentes a las épocas recreadas en la historia novelada, siglos XVII y XVIII. Así, Genoveva Alcocer se revela como un personaje moderno, por cuanto encarna el azar y la incertidumbre como formas de explicación del mundo a las cuales se ha reducido la ciencia.

Jim Hartle plantea que los científicos tienen que tratar con las probabilidades y la incertidumbre, dice: “las probabilidades son esenciales, la incertidumbre es inevitable (...) una teoría de la mecánica cuántica (...) predice las posibilidades de varias posibilidades que pudieran ocurrir”. (Hawking, 1996: 146). Genoveva Alcocer dice: “lo comprendo ahora que sé que ni el intelectualismo ni los nobles ideales garantizan un mejor comportamiento colectivo”. (LTC, p.180).

El relato está dado bajo la forma estética de la confesión como acto lingüístico de objetivación de la vida y la personalidad, a la luz del deber ser moral (Bajtín: 125: 1989); se trata del rendimiento de cuentas de Genoveva Alcocer, quien se encuentra prisionera en los calabozos de la Inquisición. Nuevamente se propone este tópico como contextualización sociohistórica, al igual que en *Los cortejos del diablo*. La auto-humillación y la profanación de la imagen, ocurren en el personaje como una orientación hacia el arrepentimiento, frente a la racionalidad y contra la moralidad deformada, impuesta por la inquisición.

La otredad característica de la confesión adquiere aquí, como en *Los cortejos del diablo*, diversas formas; Genoveva Alcocer propone narratarios-jueces que poseerán la tarea de valorar su declaración; éstos son la Inquisición, el negro Bernabé, el descubridor del planeta Genoveva, y la propia conciencia del personaje. Nótese cómo los tres primeros narratarios presentan posiciones ideológicas diferentes: la Inquisición refleja el cristianismo deformado, “(...) tú que conoces, mi buen Bernabé lo que es la pena de amor porque te la infligí tantas veces, comprenderás lo que sentí”. (LTC, p. 157); también representa la magia, la razón y la ciencia, ideologías que fueron ubicadas

por la Inquisición en el mismo estatus pagano y diabólico; analogía que la misma novela propone en la voz de Genoveva Alcocer: “(...) porque la bruja de San Antero hundiendo la mirada en su lebrillo, me ha revelado que, en efecto, esa lucecilla quieta y fría corresponde a un séptimo planeta”. (LTC, p. 562); es más, en la novela se homologan la ideología cristiana y la de la razón, mediante la transposición de las formaciones discursivas de la primera a la segunda: “(...) como lo hicimos aquellos muchachos de 1697, que hoy somos polvo o preparativos para el polvo, aunque alguna simiente vaya, qué remedio, a quedar de nosotros cuando mis discípulos resuciten, algún día, mi sociedad de iluminados”. Se aprecia el léxico cristiano: “polvo”, “simiente”, “discípulos”, “resucite”, que son aplicados al grupo de Genoveva, defensores de la ciencia y la razón. Este procedimiento también lo encontramos en *Los cortejos del diablo*, pero ubicado en un contexto satírico, cuando se alude a las pruebas científicas de la existencia de Dios, mediante el análisis químico de la uña del dedo gordo del pie derecho.

La novela es una miscelánea de sistemas filosóficos, religiosos, políticos y culturales que se sintetizan en el personaje central tanto en la evolución de su pensamiento al pasar de América a Europa, como en la visión de mundo que posee, como una amalgama de magia, religión y ciencia. Genoveva cree en el destino que le pronosticó el horóscopo, cree en Dios y en la visión apocalíptica, pero también cree en el poder explicativo de la razón. Ella acepta y —a la vez— duda de todas estas visiones del mundo, representando así al hombre moderno con una dosis de poca fe, de abandono, de incertidumbre y de exigua esperanza: “pues todo impulso provendría de mí misma y el destino, a fin de cuentas era modificable por la voluntad”. (LTC, p. 193). Sin embargo en esta afirmación Genoveva contradice la capacidad del hombre para cambiar su designio y defiende un predeterminismo “(...) así hube de recordarlo por el resto de mi vida (...) cuando se ha cumplido la mayor parte de sus advertencias y está a punto de consumarse el resto de su vaticinio”. (LTC, p. 196).

La tejedora de coronas es así, un alud de visiones de mundo, de acontecimientos, de épocas históricas que invaden al lector de la misma manera como el mundo penetró furiosamente al personaje central: “(...) porque el mundo se me había entrado como un huracán en mi humanidad me había saqueado (...)” (LTC, p. 76), la novela nos ofrece una mirada calidoscópica de la realidad en tanto infinitud guiada por el azar, una entropía que inaugura el episteme de la complejidad, la multiplicidad de caras del mundo, de identidades y personalidades, un orbe de fantasmas y sueños, de acciones aleatorias y azarosas (Morin: 1996: 87); el alma del universo que Genoveva veía, no como el conjunto de las cosas visibles, sino todo lo que el hombre conoce y aquello cuya existencia

puede presumirse, una recomposición de la biografía de los tiempos, de los espacios, de las experiencias.

En *La Tejedora de coronas*, la narradora-protagonista presenta también un discurso irónico, especialmente cuando emerge la isotopía religiosa. Cabe anotar que aquí nos enfrentamos con un manejo burlesco, rayano en el sarcasmo, eliminando cualquier efecto lúdico, ya que nace en la visión desencantada de Genoveva: “vi a un Federico cruzado de azotes, ulcerado por las torturas (...) el alma se me abrió por una grieta de dolor iracundo, por donde un alarido escapó hacia las inmensidades habitadas por el Dios de la justicia, Dios mío, Dios mío, qué te han hecho (...)” (LTC, p. 521). El personaje crea el tono irónico al utilizar la expresión “Dios de la justicia”, cuyo sentido es negado por el Santo Oficio, cuya víctima inocente era Federico, pues a nombre de la Iglesia, generaba torturas y ejecutaba a los individuos. Pero a la ironía intencional se contrapone otra voz, la que interpela a Dios, la que –acudiendo a la divinidad– le expresa su dolor: “Dios mío, Dios mío”, son apelativos que rompen el carácter negativo de la ironía.

En *La tejedora de coronas*, se pretende poner en crisis la validez de un discurso y visión de mundo religiosos, en tanto orden que –hasta cierto momento– era irrecusable, pero fue destronado por la razón y el conocimiento. La ironía, al poseer en esencia un poder desentronizador, constituye la estilización precisa para que Espinosa manifieste las transformaciones que implicó el paso del siglo XVII al siglo XVIII.

Sin embrago, la ironía no sólo se aplica a la isotopía religiosa, sino también a los tópicos del conocimiento y la razón, y es aquí precisamente que Genoveva Alcocer se muestra como un sujeto histórico de finales del siglo XX, conectando la época novelada y la del escritor. En efecto, durante el desarrollo de la novela se ironizan, desmitifican y destronan las bases religiosas, la fe en Dios y, al final, igual tratamiento sufre la base racional que adquirió estatus ideal. Este aniquilamiento lo podemos constatar en la ironización de dicho tópico:

(...) pero vi en la mesita, viejos y sabios, la Megale Syntaxis de Tolomeo y el *De revolutionibus orbium Coelestium* de Copérnico, que el hojeaba aquella mañana, y algo me impidió seguir adelante, así que preferí callar, volví a examinar con el catalejo los navíos franceses, y, de pronto, pensé que esos espantajos del mar, fondeados allí, silenciosos, frente a nosotros, me despertaban ahora del sueño de la niñez, que creía concluido mucho antes, y me colocaban ante la absurda realidad del mundo, ante la arrogancia de esa ínsula tenebrosa que es el hombre (...) (TDC, p. 239).

El personaje expresa su desilusión ante la ciencia, luego aparece como un ser sin la esperanza en la religión y sin soporte en la razón. Esta visión desencantada ilustra igualmente la ironía accidental —que apunta a circunstancias paradójicas—, contraria a las expectativas.

Genoveva parte en busca del iluminismo, de la libertad y del cambio, con la razón y el conocimiento como bastión, pero su ilusión terminó anulada por la realidad: “como profesor de literatura, y a fundar una estirpe que algún día, estoy segura, dará al mundo algún extraño poeta que, a la manera de Federico, se preguntará por qué los hombres, pese a la excelencia de sus métodos, no han logrado todavía medir la vertiginosa profundidad del viejo océano (...)” (LTC, p. 456). El personaje toma la ironía intencional para incitar la duda sobre la capacidad de la ciencia para generar descubrimiento; esto se sustenta en la expresión “la excelencia de sus métodos”. Ahora bien, la ironía accidental emerge cuando el lector percibe, al final de la novela, que las circunstancias ideales de la razón que inauguran la libertad y proyectan el conocimiento, resultan falsas, equívocas. De igual manera, la paradoja se presenta en la firmeza con que Genoveva asume el saber de la Bruja de San Antero, proveniente de los lebrillos, una práctica opuesta al conocimiento racional.

Otros sucesos irónicos son la conversión del asesino Lecrec y de María Rosa, destacados por Genoveva. Cabe anotar que ésta presenta una conciencia compleja que se fragmenta y difracta constantemente a lo largo del relato: una conciencia moral, religiosa arraigada en la creencia en Dios; una conciencia mítica pagana, enraizada en la superstición —elementos que se oponen a la ciencia—; y una conciencia racional crítica que anhela el saber y mediante éste, la libertad. Aquí, Espinosa parece dibujar un sujeto moderno con una configuración multifacética, pero que se explica por la carencia de un centro, un eje en el que puede fundar su esperanza, sus ideales y su realidad. Dicho fragmentarismo, en la obra y concretamente en el personaje Genoveva, obedece a la pérdida de Dios, pues la novela, al decir de Lukács emerge como consecuencia de un mundo sin Dios, es decir, sin totalidad extensiva de la vida, que, ya desvanecida, obliga al hombre a buscarla a través de la construcción de un universo para —de esta manera— poder, sin lograrlo, captarla en su esencialidad. Por ello, la novela es en esencia irónica, por cuanto busca una totalidad que no logra alcanzar:

La ironía del poeta es la mística negativa de las edades sin Dios, una docta ignorancia frente al sentido (...) la renuncia a comprender algo más que el hecho de esa acción, y la profunda certeza, sólo expresable en la dación de forma, de que en ese no querer y no poder saber se ha descubierto en verdad, se ha visto y se ha captado lo último, la

verdadera sustancia, el dios presente e inexistente. Por eso la ironía es la objetividad de la novela. (Lukács: 1970:357).

El discurso irónico toma más formas en la novela, cuyos sentidos fueron planteados por Lukács: (1970:359), la ironía que consigue percibir con intuitiva visión desenfocada la plenitud de Dios en el mundo a quien el hombre ha abandonado; este tipo se localiza en Genoveva Alcocer. La ironía que ve la patria utópica perdida, perceptible nuevamente en Genoveva. La ironía que entiende al demonio como presente en el sujeto como esencialidad metasubjetiva, detectada en Juan de Mañozga, personaje en esencia paradójico pues, siendo inquisidor, supuesto representante de Dios, asume posturas satánicas; la ironía que busca en la interioridad, el mundo que le es adecuado, y aquella que se da como autosublimación de la subjetividad, representadas nuevamente en Genoveva, a través del fluir de su conciencia.

La novelística de Espinosa adopta además, la ironía narrativa, propuesta por Tittler (1985: 23-25) que se traduce en la distancia que existe entre los elementos de las obras de ficción. Esta clase presenta varias formas: **interna**, cuando el personaje es reflejo de otro, toma conciencia de su propia dispersión, e inicia su distanciamiento; **dramática**, cuando el yo sabe lo que pasará y es impotente para cambiarlo, e **intra-elemental**, cuando el personaje está dividido entre el deseo de ser el niño inocente del pasado u observador de la escena en el presente. (Tittler: 1985:48).

En *La tejedora de coronas* se presenta la distancia que ocurre en la conciencia de Genoveva, que se fracciona y emprende el recorrido hacia el pasado después de su reflejo en el espejo. Éste actúa como ampliación, penetración y posibilidad proyectiva de la imagen fragmentada y unificada; pero también como ventana o puerta que conduce a otros lugares, donde pueden existir los dobles “al revés” (Giraldo: 1992: 103); esos lugares de Francia, España y América que Genoveva frecuenta en su inmersión en el pasado, esos dobles insólitos, la bruja de San Antero, y utópicos, Voltaire (o Federico), en quienes se dispersa la conciencia de una mujer en busca de un eje, una fe, una certeza. El distanciamiento se inicia entonces ante el espejo en el que “[Genoveva] se busca y éste le devuelve los tiempos y los espacios unidos en un ir y venir de un lugar a otro, de un personaje a otro, de una situación a otra, de un narratario a otro”. (Giraldo: 1992: 83).

La ironía dramática presenta a una Genoveva víctima de su destino pronosticado por Henri de Boulainvilliers, por la Bruja de San Antero y otras pitonisas: “(...) el día que una pitonisa, en su esfera de cristal, me leyó el porvenir y

aseguró que moriría ejecutada (...)” (LTC, p. 13) “(...) mas la verdad es que debo inclinarme por aceptar su consoladora presencia a mi lado, predicha hace casi sesenta años por Henri de Boulainvilliers (...)” (LTC, p. 538).

En este punto vale la pena detenernos, pues se presenta un elemento contradictorio con respecto a la historia en tanto materia principal de la novela histórica; la presencia irrecusable del destino crea en el lector la sensación de que el personaje se separa o se excluye del devenir temporal y evenemen-cial de la novela. El lector termina entendiendo que los acontecimientos que rodean la vida de Genoveva Alcocer, ya estaban inscritos en una predestina-ción que no le permitía la escapatoria; termina siendo así un héroe trágico, cuya esencialidad –sintetizada en su muerte– representa casi una victoria, la entronización de su ser. Esta experiencia estética se ofrece al lector en los momentos en que el personaje asume actitudes verdaderamente heroicas, cuando se cree un ser indispensable para el desarrollo y la trascendencia de la humanidad:

(...) sí, esto ocurrirá mañana, mas no sé si es la bruja de San Antero o si seré yo misma la víctima elegida, *el cordero elegido*, pero creo que será ella, pues para que llegue mi turno deberá brillar en el cielo de Cartagena (...) la luna llena de abril (...) (LTC, p. 564)².

La ironía intra-elemental se traduce en el deseo de Genoveva por regresar a un tiempo de inocencia, la infancia o la época en que no había sido violada por los filibusteros de la tortuga. Este tipo de ironía no posee un simple valor descriptivo, sino además, interpretativo, pues representa una de las conciencias del personaje: la conciencia moral sumergida en el idealismo. A pesar de que Genoveva va en contra de las tradiciones religiosas de su familia y de la época y, por tanto, decide emprender la búsqueda de la verdad, la razón y la libertad, manifiesta una contradicción al querer no ser lo que ya es. El lector la percibirá en la identificación irónica de acontecimientos como la violación a manos de los filibusteros. El personaje presenta aquí esa dualidad que, finalmente, la lleva a la frustración, pues reconoce interiormente que el ideal de libertad, a través de la ciencia y la sexualidad, no eran sino falacias, que la convirtieron en objetos.

El centro de *La tejedora de coronas* es pues este ser humano que, al alejarse de Dios, buscó respuestas de modo fallido en la ciencia y también en la conciencia mítica-pagana y en la sexualidad. Un ser sin respuesta que se encontró

² El resaltado es nuestro.

navegando en medio de la nada y cuya respuesta ante la pérdida, es la ironía, cuyo acto forma y sentido son las incertidumbres.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- Bajtín, Mijail (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, Roland (1970). *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Berger, Piter y Luckmann, Thomas (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Barcelona: Paidós.
- Bobes, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las Reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cros, Edmond (1987). *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid: Gredos.
- De Souza, Raymond (1988). *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Espinosa, Germán (1985). *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Oveja Negra.
- Espinosa, Germán (1987). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Alianza.
- Espinosa, Germán (1987). *El signo del pez*. Bogotá: Planeta.
- Espinosa, Germán (1990). *Sinfonía desde el nuevo mundo*. Bogotá: Planeta.
- García Márquez, Gabriel (1989). *El General en su Laberinto*, Bogotá: Oveja Negra.
- Gellner, Ernest (1994). *Posmodernismo, razón y religión*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1970). *Figuras III*. París: Seuil.
- Giraldo, Luz Mary (1997). “La ficción de la historia: salvar el olvido”. En: Revista Universidad del Valle, N° 17, Cali: agosto, pp., 37-49.
- Girard, René (1972). *La Violence et le sacré*. Paris: Hachette/Pluriel.
- Habermas, Jürgen (1996). *Conciencia moral y acción comunicativas*. Barcelona: Península.
- Hawking, Stephen (1995). *Breve historia del tiempo*. Bogotá: Planeta.
- Jaeger, Werner (1965). *Cristianismo primitivo y paideía griega*. México: F.C.E.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- La Santa Biblia* (versión antigua de Casiodoro de Reina, 1569. Revisada por Cipriano de Valera, 1602).

- Luhmann, Niklas (1997). *Organización y decisión. Autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*. Barcelona: Anthropos.
- Lukács, George (1976). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.
- Mardones, José. (1998). *El discurso religioso de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Mukarovsky, Jan (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Seis estudios sobre la tejedora de coronas de Germán Espinosa (1992). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Fundación Fumio Ito.
- Tittler, Jonathan (1990). *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Banco de la República.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Vattimo, Gianni (1996). *Crear que se cree*. Barcelona: Paidós.