



***La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de  
Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano**

Santiago Domínguez Palacio

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Literatura

Tutor

Diego Alejandro Zuluaga Quintero, Dr.

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Maestría en Literatura  
Medellín  
2024

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

Cita	(Domínguez Palacio, 2024)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Domínguez Palacio, S. (2024). <i>La tejedora de coronas</i> (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano. [Trabajo de grado de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín.



Maestría en Literatura, Facultad de Comunicaciones y Filología, UdeA. Cohorte XVI.  
Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana



Biblioteca Central Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

*A Jorge Iván, Clara Inés y Paulina*

*A mi familia Domínguez*

*A mi familia Palacio*

*A mis amigos y amigas*

## Tabla de contenidos

<b>Introducción</b>	7
<b>Tres tomas de posición de Germán Espinosa en el campo literario colombiano</b>	14
El campo literario como espacio de posiciones y tomas de posición	19
Escritura de una literatura de ideas como alternativa al realismo mágico	23
<i>Gabriel García Márquez en el campo literario colombiano: de “nomoteta” a agente dominante</i>	27
<i>El derecho del escritor latinoamericano a trascender el realismo mágico</i>	33
Intención de producir una literatura universalista	41
<i>El cosmopolitismo como alternativa a la idea del mestizaje</i>	43
<i>Literatura regional y literatura cosmopolita: una aparente oposición</i>	51
Revaloración de la relación entre historia y literatura	61
<i>La (re)escritura del pasado desde el presente del escritor</i>	66
<b>El modernismo hispanoamericano visto por Germán Espinosa</b>	72
Espinosa entendido como un escritor marginal y anacrónico	74
Las lecturas modernistas de Espinosa: Darío, Lugones, Valencia y Silva	81
La conceptualización del modernismo por Espinosa	96
<i>El modernismo como apertura espacial</i>	98
<i>El modernismo como apertura temporal</i>	104
<b>De la novela de artista a la novela de ideas</b>	108
El modernismo como problema historiográfico y la revaloración de su prosa	112
La novela y la búsqueda de expresión del modernismo	118
La novela modernista como novela de artista: la relación del artista-intelectual con	

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

la sociedad	127
La literatura vista como proceso: continuidad entre la novela de artista modernista y la novela de ideas	135
<i>La tejedora de coronas</i> como novela de ideas	147
La narración monológica de Genoveva Alcocer	152
Genoveva Alcocer como intelectual	161
<b>La relación de <i>La tejedora de coronas</i> con la modernidad</b>	171
El modernismo y la búsqueda de la modernidad	173
¿Puede hablarse de una postergación de la modernidad en Colombia?	182
Revisión del proyecto moderno ilustrado y expresión de la sexualidad en <i>La tejedora de coronas</i>	190
<i>Recuperación y revisión del proyecto moderno ilustrado</i>	191
<i>Expresión de la sexualidad y el erotismo</i>	200
<b>Conclusión</b>	215
<b>Referencias</b>	220

### **Resumen**

Habitualmente, *La tejedora de coronas*, obra cumbre de Germán Espinosa, se ha considerado una novela histórica. En este trabajo se propone abordarla como una novela de ideas, un subgénero menos tipificado, pero que es posible perfilar a través de la inserción de dicha obra en un proceso literario que en Hispanoamérica se afianzó con la novela de artista modernista y el modernismo en general. Ambos tipos de novela se valen de la subjetividad de sus personajes para plantear una reflexión sobre la sociedad e intercalan el ensayismo con la narración de la anécdota. La relación con el modernismo hispanoamericano permite, además, plantear la novela de Espinosa en el sentido de una particular búsqueda de la modernidad para Colombia y América Latina.

### **Palabras clave:**

La tejedora de coronas, Germán Espinosa, Novela de ideas, Novela modernista, Modernismo hispanoamericano.

## Introducción

La idea de esta investigación surgió de una inquietud que se nos presentó durante la lectura de *La tejedora de coronas* (1982), novela cumbre del escritor cartagenero Germán Espinosa. Ante la identificación en ella de muchos de los temas que ocuparon la labor del crítico Rafael Gutiérrez Girardot, en especial aquellos abordados en su clásico ensayo *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, una duda comenzó a rondarnos la cabeza: ¿por qué este nunca hizo referencia a la obra del cartagenero, bien fuera para exponer sus méritos, criticarla o, cuando menos, reseñarla?

En vano consultamos los volúmenes más representativos de la obra de Gutiérrez Girardot, incluso aquellos que ofrecen vistazos panorámicos a la literatura colombiana del siglo XX, en busca de alguna referencia que hubiéramos podido omitir. Obtuvimos una respuesta preliminar a nuestra inquietud a través de consultas informales a algunos profesores de la Facultad que conocieron a Espinosa y a Gutiérrez Girardot: todo indica que entre ambos existió una expresa animadversión. Esto contribuye a explicar la ausencia de cualquier tipo de mención a la obra de Espinosa por parte del gran crítico sogamoseño.

Una carta de R. H. Moreno-Durán dirigida a Gutiérrez Girardot, en la que el primero hace un corto balance de la —para entonces— emergente generación de escritores colombianos compuesta, entre otros, por Santiago Gamboa, Mario Mendoza y Efraim Medina Reyes, y recogida por el profesor Juan Guillermo Gómez García en *Cinco ensayos sobre Rafael Gutiérrez Girardot*, apoya dicha conjetura:

Me refiero a que ese grupo no ha escrito todavía algunos de los hitos de mi generación, que ellos se empeñan en ningunear. No han escrito ni *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa (y que creo deberías releer) ni *Cóndores no entierran todos los días*, ni *Femina Suite* o *Los felinos del*

*canciller*, ni el cuarteto *El río del tiempo* (superior y menos camorrero que *La virgen de los sicarios*), ni los relatos de Marvel Moreno o *Las cenizas del Libertador*, de Fernando Cruz Kronfly. (Moreno-Durán en Gómez García, 2011, p. 231)

La sugerencia de relectura hecha por Moreno-Durán, quien era íntimo amigo tanto de Espinosa como de Gutiérrez Girardot, permite leer entre líneas una opinión desfavorable de la novela por parte del crítico radicado en Alemania. Durante esta investigación hallamos, en cambio, una mención de Espinosa al sogamoseño que es en parte un sutil reconocimiento y una refutación. En la obra póstuma *Herejías y ortodoxias*, a propósito de la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva, Espinosa se refiere a él como un “estimable ensayista” (2008, p. 33). Acto seguido, controvierte, a partir de una anécdota contada por Darío Achury Valenzuela, la afirmación de Gutiérrez Girardot según la cual Silva no conoció *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans, por lo que dicha novela no podría haber sido un referente directo para la del modernista bogotano:

Ignorante de la anécdota narrada por Achury Valenzuela, Gutiérrez Girardot sugiere que Silva no podía conocer aquella obra. Pero el hecho es que la conocía y que el ejemplar en que la leyó, el obsequiado por Mallarmé, reposa hoy en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá. (Espinosa, 2008, p. 33)

El epicentro de esta pequeña polémica literaria resultó ser entonces una obra representativa del modernismo hispanoamericano, uno de los temas que con mayor frecuencia ocupó el pensamiento de Espinosa y de Gutiérrez Girardot. Esto representó para nosotros, ya en el transcurso de la investigación, un guiño a la hipótesis que la motivó y que buscamos defender; esto es, que elementos literarios e intelectuales del modernismo pervivieron durante el siglo XX y están presentes en *La tejedora de coronas*; o, en otras palabras, que puede hallarse una

*continuidad* entre ese movimiento literario surgido a finales del siglo XIX y la novela de Espinosa, publicada alrededor de cien años después.

Con esta hipótesis no pretendemos, sin embargo, catalogar *La tejedora de coronas* como una novela modernista. Tampoco queremos asegurar que tal presencia de elementos del modernismo sea una característica exclusiva de esta novela, pues entendemos que esta se halla inmersa en un amplio grupo de obras que, en diferentes momentos del siglo XX —y aun del XXI—, han tomado elementos del modernismo justamente por el carácter *nomotético* que dicho movimiento tiene para una fecunda línea de la literatura de nuestro continente.

Lo que sí buscamos con la defensa de nuestra hipótesis es, en cambio, contribuir a pensar alternativas a aquellas perspectivas críticas que se empeñan en abordar la historia literaria hispanoamericana, y en particular la colombiana, como una sucesión de generaciones, movimientos e instituciones como tertulias, grupos y revistas a las cuales suele atribuirse como principal mérito el de gestar renovaciones y rupturas radicales con sus antecesores —papel que no pocas veces se adjudican también quienes los componen—.

A nuestra manera de ver, una perspectiva que se interese en abordar periodos de tiempo más amplios está en capacidad de demostrar que esas rupturas suelen ser menos drásticas de lo que se cree y que los análisis literarios resultan más fecundos si se entiende la literatura a partir de la identificación y descripción de procesos más que de obras y periodos aislados, para lo que se requiere privilegiar la búsqueda de continuidades más que de rupturas —que, aunque las hay, y algunas veces abruptas, tienen un carácter más excepcional desde el punto de vista historiográfico—.

Durante esta investigación, la consulta de la obra de no ficción de Espinosa —que, como se verá, tiene un papel central entre nuestras fuentes— nos indicó que nuestra hipótesis contaba con un sustento empírico, ya que tanto en sus memorias, como en sus ensayos y notas periodísticas, se percibe un marcado interés del cartagenero por el movimiento liderado por Rubén Darío a lo largo de toda su vida, al punto de reconocer que fue uno de los que más determinaron su producción literaria. Aunque somos conscientes de que la elección de este material para nuestra investigación es problemático, en tanto tiene un carácter marcadamente subjetivo al reproducir la voz e intención de Espinosa, hallamos, a través de la noción de *toma de posición* elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, la posibilidad de darle un tratamiento *científico* a partir de su puesta en relación con otras posiciones al interior del campo literario colombiano, como tratamos de argumentar en el primer capítulo.

Por otra parte, el hecho de que *De sobremesa* haya sido el motivo al cual se debió la única mención que encontramos de Espinosa a Gutiérrez Girardot resultó de especial valor para nuestra investigación, ya que, durante la lectura de la novela de Silva para documentar la novela modernista hispanoamericana, percibimos una serie de elementos que esta comparte con *La tejedora de coronas*, tales como el énfasis en subjetividad del personaje y su acentuada erudición, lo que, a nuestro juicio, en el contexto colombiano, convierte a la novela del bogotano en un antecedente directo de la de Espinosa y a José Fernández en un precursor literario de Genoveva Alcocer.

Esto último contribuyó a que abordáramos *La tejedora de coronas*, no solo como una novela histórica, subgénero con el que frecuentemente es identificada, sino como una *novela de ideas*, lo que nos permitió pensar esta obra como parte de un proceso literario que en

Hispanoamérica se afianzó con la novela de artista modernista, en especial con *De sobremesa*, en el que se integró —en mayor o menor medida según cada obra— el ensayismo a la narración. Esta característica destaca de tal forma en la novela de Silva que ha provocado opiniones como la del poeta y crítico literario antioqueño David Jiménez Panesso, para quien *De sobremesa* es “al mismo tiempo una deficiente novela y un admirable ensayo de reflexión crítica sobre la cultura moderna” (1992, p. 16). Si bien consideramos que la primera parte de la afirmación de Jiménez Panesso es discutible, la segunda se ajusta bien a una novela como la de Silva, pero también a una como *La tejedora de coronas*.

A nuestro juicio, la novela de Espinosa no solo continúa, sino que amplifica las aspiraciones ensayística de la novela de Silva, no solo porque abarca las ideas de alrededor de un siglo —finales del XVII y casi la totalidad del XVIII— y de dos continentes —América y Europa—, sino porque, a través de la expresión monológica de Genoveva Alcocer, una intelectual criolla que enmascara el conocimiento y la experiencia histórica del mismo Espinosa —quien a pesar de recrear diegéticamente un tiempo pretérito nos deja claro que escribe desde el siglo XX—, logra problematizar la relación de las sociedades hispanoamericanas, y más decididamente la colombiana, con la modernidad europea en un sentido de ida y vuelta, o, si se quiere, *contrapuntístico* o pendular, como lo ha llamado Cristo Rafael Figueroa (Banrepcultural, 2017, 12m27s), de tal forma que a cada idea le corresponde, por así decirlo, su contraidea, permitiendo a la novela especular libremente sobre los alcances de la modernidad como proyecto político, intelectual y cultural, pero también sobre sus límites.

Así, en la novela, cuando el proyecto ilustrado francés-europeo se opone al dogmatismo de la colonia española y sus restricciones a la circulación de las ideas, este se halla matizado en

otros lugares por el reconocimiento de los límites de una modernidad completamente confiada en la razón y su consecuente degradación en razón instrumental, como sucede en el castillo de von Glatz; así, con la toma y saqueo de Cartagena por parte de la flota de Luis XIV confabulada con los piratas de la Tortuga, violadores, saqueadores y asesinos, la novela invierte el signo de lo supuestamente civilizado para presentarlo como bárbaro; así, cuando el discurso científico parece erigirse como salida al católico contrarreformista, se equilibra con la aparición de elementos esotéricos, mágicos y religiosos como el vudú, mostrado al final de la novela durante el encuentro con Apolo Bolongongo y su grupo; así, donde el pensamiento y el intelecto parecieran tomarse la atención de Genoveva y de quien lee, se intercalan momentos de una explícita sexualidad que nos traen a tierra para atender el goce del cuerpo, pero, también, para dimensionar el tormento físico que puede experimentarse a través de él, como el momento en que Genoveva es violada por el “maldito Leclercq” y un grupo de piratas, tras lo cual debe tomar recurrentes baños para tratar de limpiar la costra que este acto le ha dejado.

La capacidad de ir y venir, de contrapuntear entre ideas, le confiere a la novela un peculiar sentido de búsqueda de la modernidad —que es otra de las acepciones de “modernismo”— ya que, a la vez que esta parece reconocer la postergación histórica de un proceso modernizador en Colombia, está ya en plena capacidad de percibir en los peligros de una fe ciega en la razón, demasiadas veces negadora de la alteridad, o en los riesgos de un diálogo acrítico con el proyecto moderno europeo y norteamericano, que podrían derivar en un neocolonialismo. Así, la novela plantea la posibilidad de construir una modernidad propia para América Latina a través del encuentro sincrético entre culturas.

Cabe recordar que esta investigación está adscrita al Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL), por lo cual uno de nuestros intereses principales es abordar la novela y, en general, la trayectoria de Espinosa en términos de historia intelectual. Esta investigación no busca ser, ni prometer, una interpretación de la novela en términos de la identificación de elementos estilísticos propios del modernismo en la novela, ni mucho menos un análisis comparado de esta con las novelas modernistas. Ello sería muy interesante, pero supera nuestro alcance y el de nuestra hipótesis.

Al comienzo de cada capítulo, se encontrará un pequeño resumen de aquello que versa y del sentido que tiene en esta investigación, por ello, no consideramos necesario hacerlo en esta introducción.

Dicho esto, antes de comenzar, solo queda agradecer las oportunas observaciones y sugerencias de lecturas del Dr. Diego Zuluaga, quien fue el asesor de este trabajo, las cuales nos permitieron afinar ideas y hallar caminos argumentativos allí donde la dificultad de la tarea que nos propusimos parecía casi imposible de franquear. Además, queremos reconocer la importancia de los comentarios surgidos durante la evaluación hecha por la Dra. Paula Andrea Marín Colorado y el Dr. Selnich Vivas Hurtado, ya que en no pocos casos nos permitieron revisar afirmaciones problemáticas y leer la novela desde otros ángulos quizás menos dogmáticos. Igualmente, agradecemos a cada uno y una de los profesores y profesoras que compartieron sus cursos con nuestra cohorte a lo largo de la maestría, ya que en dichos espacios fue posible desarrollar muchas de las reflexiones que componen este trabajo, y a los compañeros y compañeras de estudio, pues contribuyeron a madurar este proyecto de investigación.

### **Tres tomas de posición de Germán Espinosa en el campo literario colombiano**

Este primer capítulo, si bien está concebido como un texto que busca conservar su sentido unitario, puede leerse también como una introducción a algunas de las reflexiones que nos proponemos desarrollar en los capítulos posteriores y, además, como un acercamiento a la figura de Germán Espinosa en tanto escritor e intelectual para identificar posibles motivaciones de algunas ideas y temáticas presentes en *La tejedora de coronas*. Para ello, nos fijamos el propósito de ubicar a Espinosa en el contexto de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

Con ese objetivo, acudimos al concepto de *campo literario* propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte*, el cual resulta valioso para nuestra investigación en tanto ofrece una salida, que en el texto se defiende como científica<sup>1</sup>, a la dicotomía entre análisis interno y análisis externo de la obra —tan característica de los trabajos que se valen de la sociología de la literatura— abordando las relaciones objetivas que se

---

<sup>1</sup> Bourdieu establece una diferenciación entre ciencia y teoría que resulta interesante para entender el sentido en el que entiende el primero de estos dos términos en relación con la literatura: “Las ciencias sociales están en una posición poco propicia para la institución de una relación realista con la herencia teórica de esas características: los valores de originalidad, que son los de los campos literario, artístico o filosófico, siguen orientando los juicios. Al desacreditar como servil o seguidista la voluntad de adquirir instrumentos de producción específicos inscribiéndose en una tradición y, con ello, en una empresa colectiva, propician los faroles condenados al fracaso a través de los cuales los pequeños empresarios sin capital tratan de asociar su nombre a una marca de fábrica, como vemos en el ámbito del análisis literario, donde no hay crítico, hoy en día, que no se otorgue un nombre de guerra en -ismo, -ico o -logía. La posición que ocupan, a medio camino entre las disciplinas científicas y las disciplinas literarias, tampoco está hecha para favorecer la instauración de modos de producción y de transmisión propios para favorecer la acumulatividad: pese a que la apropiación activa y el dominio rotundo de un modo de pensamiento científico sean tan difíciles y tan valiosos, y no solo por los efectos científicos que producen, como su invención inicial (más difíciles y más valiosos, en cualquier caso, que las falsas innovaciones, nulas o negativas, que engendra la búsqueda de la distinción a toda costa), son a menudo objeto de escarnio y de descrédito como imitación servil de epígono, o como aplicación mecánica de un arte de inventar ya inventado. Pero, semejantes a una música que estuviera hecha no para ser escuchada más o menos pasivamente, o ni siquiera interpretada, sino para permitir la composición, los trabajos científicos, a diferencia de los textos teóricos, apelan no a la contemplación o la disertación, sino a la confrontación práctica con la experiencia; comprenderlos realmente significa hacer funcionar a propósito de un objeto diferente el modelo de pensamiento que en ellos se expresa, reactivarlo en un nuevo acto de producción, tan inventivo y original como el acto inicial, y en todo punto opuesto al *comentario* desrealizante del *lector*, metadiscursio impotente y esterilizante” (Bourdieu, 2018, pp. 269-270).

establecen en el campo a partir de las posiciones que los agentes ocupan y toman a través su producción literaria e intelectual. Así, para Bourdieu:

La ciencia de la obra de arte por lo tanto tiene por objeto propio *la relación entre dos estructuras*, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras. Pertrechada con la hipótesis de la homología entre ambas estructuras, la investigación puede, instaurando un vaivén entre los dos espacios y entre las informaciones idénticas que se plantean entre ellos bajo apariencias diferentes, acumular la información que transmiten *a la vez* las obras leídas en sus interrelaciones y las propiedades de los agentes, o de sus posiciones, también ellas aprehendidas en sus relaciones objetivas: una estrategia estilística de esta índole puede así facilitar el punto de partida de una investigación sobre la trayectoria de su autor y tal información biográfica incitar a leer de otro modo una determinada particularidad formal de la obra o cual otra propiedad de su estructura. (Bourdieu, 2018, p. 346)

Un abordaje en tal sentido no implica, sin embargo, apuntar a una reconstrucción de la biografía de un autor —en nuestro caso Germán Espinosa— como si estuviera orientada a un fin determinado, tal como sería la producción de una particular obra —*La tejedora de coronas*—. Los análisis que toman elementos biográficos de los autores deben ser especialmente cuidadosos en este sentido para no caer en finalismos ni determinismos. La lógica a la que nos adherimos parte, en cambio, del principio de que el campo es un espacio de relaciones en el que el capital —que puede ser simbólico— se reparte desigualmente entre determinadas posiciones. Estas posiciones corresponden, por ejemplo, a los géneros, como la novela realista o la poesía lírica, pero también identifican espacios o instituciones como salones, revistas, tertulias, entre otros, y son ocupadas por productores en la medida en que su “posesión controla la obtención de

beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo” (Bourdieu, 2018, p. 342).

A las posiciones les corresponden tomas de posición que los agentes del campo literario ejercen a través de actos concretos que buscan reproducirlas o subvertirlas en un espacio actual pero también de posibles:

A las diferentes *posiciones* (que en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico sólo se dejan aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc., lo que impone la recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o su consumo. (Bourdieu, 2018, pp. 342-343)

Partiendo de lo anterior, nos concentramos entonces en tres tomas de posición llevadas a cabo por Germán Espinosa en el campo literario colombiano en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Estas se encuentran enunciadas en sus memorias y algunos de sus ensayos y, a nuestro juicio, pueden contribuir a identificar e interpretar decisiones literarias e intelectuales presentes en *La tejedora de coronas*. La primera de estas tomas de posición —esto es, la escritura de una literatura de ideas—, se dio, según expresa el cartagenero en pasajes de sus memorias, como reacción a una cierta recepción del realismo mágico que contribuyó a gestar una visión exotista de la realidad americana que, en cierta medida, generó un horizonte de expectativas en los grandes centros culturales extranjeros, especialmente europeos, de lo que los escritores latinoamericanos, y en particular los colombianos, *debían* escribir tras el éxito comercial de Gabriel García Márquez.

Para ello, comenzamos por mostrar cómo la obra de Espinosa ha sido comparada históricamente con la del Nobel; luego, abordamos de manera tangencial el tipo de escritor que constituyó García Márquez para entender su papel en el campo literario colombiano y cómo este repercutió en la obra de Espinosa, y, finalmente, nos concentramos en el que a nuestro juicio es el principal resultado de esta primera toma de posición en relación con *La tejedora de coronas*: la afirmación de la novela de ideas como un medio para trascender los elementos exotistas asociados a algunas interpretaciones del realismo mágico y para plantear una discusión intelectual entre América y Europa desprovista de dicha característica.

La segunda toma de posición corresponde a la intención de Espinosa de producir una literatura de perspectivas y alcances universalistas. Esto llevó a que el cartagenero defendiera en *La tejedora de coronas* la idea del mestizaje, una idea que, a nuestro juicio, no resulta tan actual por su ineludible componente racial. Respecto a esta, como se verá, preferimos la de cosmopolitismo, ya que, según consideramos, ilustra igualmente bien las intenciones universalistas de Espinosa y ratifica así un punto de encuentro de su obra con el modernismo hispanoamericano, ya que la expresión del cosmopolitismo en la literatura de nuestro continente tuvo un primer momento de plenitud con la aparición de Rubén Darío y otros miembros de dicho movimiento.

Posteriormente, hacemos un repaso por la polémica entre literatura regional y literatura cosmopolita en Colombia durante el siglo XX —en cuyo contexto se da la toma de posición de Espinosa— siguiendo lo expuesto por R. H. Moreno-Durán en el ensayo “De la Atenas suramericana a Macondo”, para luego cerrar nuestra reflexión en torno a esta segunda toma de posición permitiéndonos un apunte crítico sobre la manera en que la oposición entre lo

“regional” y lo “cosmopolita” tuvo una función en el proceso histórico de la disputa y definición de la expresión americana, pero que, vista desde el siglo XXI, resulta en un enfrentamiento que parte de una conceptualización apriorística que fomenta una dicotomía menos beneficiosa de lo que pudo pensarse en las polémicas literarias del siglo XX, en especial después de que autores como Jorge Luis Borges han indicado ya un camino para escribir una literatura de síntesis y de alcance universal desde nuestro continente sin perder por ello su carácter latinoamericano.

La tercera y última toma de posición que abordamos en este capítulo corresponde a la perspectiva que esgrimió Espinosa en torno a la relación entre literatura e historia y que puso de manifiesto en algunos ensayos de *La liebre en la luna*. En especial, en lo que respecta a *La tejedora de coronas* y su búsqueda de la modernidad —de lo que nos ocuparemos en el cuarto capítulo—, nos interesa resaltar que el cartagenero defendió que toda novela histórica hace referencia, en realidad, al momento en el que vive quien la escribe, por más lejos que esta se remonte en el tiempo.

Para ello, hacemos un corto repaso por la novela histórica en tanto género literario y por algunas consideraciones respecto al *pasado* que este subgénero pretende abordar. Luego, nos apoyamos en la obra de Seymour Menton para hacer un breve recorrido por la relación que ha tenido la novela histórica con los diferentes movimientos literarios de los siglos XIX y el XX en Hispanoamérica para después concentrarnos en algunas características de lo que Menton catalogó como *nueva novela histórica*, subgénero en el cual incluyó a *La tejedora de coronas*.

Tras esta breve introducción, nos proponemos entonces profundizar en los elementos que hasta ahora han sido apenas esbozados, comenzando por el de campo literario y los términos de *posición y toma de posición*, que trataremos a continuación.

### **El campo literario como espacio de posiciones y tomas de posición**

Con el objetivo de hacer posible el análisis científico de la producción literaria en un determinado lugar y momento histórico, en oposición a los puntos de vista que afirman la inefabilidad —o la *trascendencia* (Bourdieu, 2018, p. 11)— de la literatura y la primacía del genio individual en los procesos creativos, el sociólogo francés Pierre Bourdieu desarrolló el concepto de campo literario en el libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*.

La propuesta de Bourdieu se enmarca en el contexto más amplio de la sociología de la literatura, que se ocupa de estudiar el hecho literario como hecho social (Sapiro, 2016, p. 13). Dentro de ese marco, el concepto de campo busca superar la persistente oposición entre análisis interno y análisis externo de la obra literaria, que ha acompañado desde su origen la interacción entre la literatura y la sociología: “¿Será verdad que el análisis científico está condenado a destruir lo que constituye la especificidad de la obra literaria y de la lectura, empezando por el placer estético?” (2018, p. 10), se pregunta el sociólogo francés, ya que:

Como muchos ámbitos especializados (por ejemplo, la sociología del derecho), la sociología de la literatura se debate entre la sociología y los estudios literarios, pero también padece la larga historia de tensiones y fricciones entre ambas disciplinas: la primera se constituyó en tal como un desprendimiento de la cultura humanista que prevalecía a fines del siglo XIX, mientras que los segundos rechazan hasta ahora cualquier enfoque “determinista” de la literatura [...]. En efecto, la sociología de la literatura ha tenido que vencer la resistencia a la objetivación basada en la creencia en la naturaleza indeterminada y singular de las obras literarias. (Sapiro, 2016, p. 15)

El concepto de campo ofrece una salida a esta dicotomía en tanto asume que la literatura no es una actividad indeterminada socialmente, pero que tampoco se reduce a los determinantes

sociales, económicos y políticos (Sapiro, 2018, p. 36). Este opera, según expone Bourdieu, como un “campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan” (2018, p. 344), de lo que se infiere que el campo impone una lógica específica sobre las fuerzas externas una vez interactúan en él, bien sea que estas lo hagan a través del *habitus* de sus productores o, más coyunturalmente, en el momento de producción de una determinada obra, como sucede en el caso de la influencia que en ella puedan tener una guerra, una revolución, una crisis económica, entre otras situaciones (Bourdieu, 2018, p. 344).

A partir de la imposición de su lógica específica, el campo permite abordar los problemas literarios a través de una particular forma de objetivación que se da en las relaciones entre las posiciones que ocupan los agentes que operan en él<sup>2</sup> y las tomas de posición que estos realizan. En lo que respecta al primer término —esto es, el de *posición*—, para Bourdieu, en efecto, “el campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o de subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.)”, en el que “cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones” (2018, p. 342).

La propuesta del francés no se enfoca, entonces, en la reconstrucción de la individualidad de los agentes del campo ni en su biografía, sino que los aborda “en función del sistema de posiciones que ocupan los agentes”, lo cual “lleva al investigador a centrar la atención en estos participantes como representantes de posiciones dentro de él que ponen en juego, en todo momento, la fuerza (importancia) de esa posición” (Marín Colorado, 2016, p. 17).

---

<sup>2</sup> Recordemos en este punto algo ya citado en la introducción a este capítulo, y es que una particularidad del campo literario dada su poca institucionalización, consiste en que las propiedades de las posiciones solo son aprehensibles a través de las propiedades de sus ocupantes (Bourdieu, 2018, p.343).

Como menciona Gisèle Sapiro, las relaciones entre los agentes en el campo literario son particulares, ya que no siempre aquellos que ocupan una posición dominante ostentan el mayor capital simbólico dentro de él. La autora ejemplifica esta particularidad a partir del caso de las vanguardias: “En efecto, desde el romanticismo, que impuso la ley de la originalidad, las vanguardias (por ejemplo, los surrealistas) se afirman en el rechazo de las concepciones dominantes de la literatura de su tiempo” (2016, p. 37). Así, un *outsider* puede ostentar mayor capital simbólico que los autores consagrados de su tiempo en función de las lógicas propias del campo, en especial si este cuenta con un gran nivel de autonomía. Así, siguiendo a Sapiro, el campo

designa el espacio de posibles que se les presenta a los escritores bajo la forma de tomas de decisión entre opciones más o menos constituidas como tales a lo largo de su historia (rima o verso libre, narrador extradiegético o intradiegético, estilo indirecto, directo o indirecto libre, etc.). Supone una creencia, o *illusio*, que funda la adhesión a las reglas del juego vigentes en ese espacio. Las elecciones estéticas son correlativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo. Estas se definen en función del volumen y de la composición del capital simbólico específico detentado, es decir, del grado y del tipo de reconocimiento del que gozan en tanto escritores; cabe aclarar que el reconocimiento simbólico (por parte de los pares o de la crítica) no va acompañado necesariamente de éxitos temporales (ventas, consagración institucional) y viceversa. Por lo tanto, hay una homología estructural entre el espacio de posiciones y el espacio de tomas de posición. (2016, pp. 36-37)

En lo que respecta al segundo término —el de *toma de posición*—, como recién vimos en la cita de Sapiro, existe una homología entre las tomas de posición y las posiciones. Asumiendo la analogía del campo literario como campo de fuerzas, las diferentes tomas de posición operan en su interior como fuerzas que se oponen, que están en permanente conflicto, ya que “el principio generador de este «sistema» es la propia lucha” (Bourdieu, 2018, p. 345). Así:

La correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente, sino sólo por mediación de los dos sistemas de diferencias, de desfases diferenciales, de oposiciones pertinentes en las que están insertadas (y veremos así que los diferentes géneros, estilos, formas, maneras, etc., son unos para otros lo que son entre ellos los autores correspondientes). Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la *problemática* como *espacio de los posibles* que están indicados o sugeridos; recibe su *valor* distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola. De ello se desprende por ejemplo que el sentido y el valor de una toma de posición (género artístico, obra particular, etc.) cambian automáticamente, mientras que ésta permanece idéntica, cuando cambia el universo de las opciones sustituibles que se hallan simultáneamente a disposición de la elección de los productores y los consumidores<sup>3</sup>. (Bourdieu, 2018, p. 345)

Como puede verse a partir de los ejemplos que ofrece Bourdieu, las tomas de posición se dan en una muy variada gama de acciones que pueden llevar a cabo los productores al interior del campo: obras, elección de géneros y estilos, pero también manifestaciones públicas, conferencias, intervención en polémicas, ensayos, entre muchas otras. El abordar la toma de posición como un acto específico y concreto, contribuye, a nuestro juicio, a evitar la tendencia a caer en determinismos biográficos, pero también a controvertir la idea de la producción literaria desinteresada al ubicarla en un espacio de competencia y contraste de fuerzas en el que los productores intervienen activamente como agentes con fines y agendas, no solo para capitalizar simbólicamente su obra, sino para tratar de contribuir a orientar el campo en un determinado sentido.

---

<sup>3</sup> Sin ir más lejos, para ejemplificar esto último basta pensar en los clásicos y en cómo, permaneciendo inalterados en el tiempo, las lecturas que se hacen de ellos sí varían. En palabras de Bourdieu, estos, en tanto obras, “no cesan de cambiar a medida que cambia el universo de las obras coexistentes” (Bourdieu, 2018, p. 345).

El concepto de campo literario, a pesar de que halla su génesis en el análisis realizado por Bourdieu de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, es extrapolable a otros contextos espaciales y temporales. Así, es posible hablar de un campo literario colombiano para tratar de identificar algunas tomas de posición asumidas por Germán Espinosa en él. Esto implica indagar por sus relaciones respecto a otros agentes del campo (otros escritores, críticos, editores, etc.) y por las decisiones estéticas y temáticas que tomó en tanto autor como consecuencia de esas relaciones.

Con esta intención, nos proponemos analizar tres tomas de posición de Germán Espinosa en el campo literario colombiano que, consideramos, contribuyeron a determinar su producción literaria y, en especial, la concepción y escritura de *La tejedora de coronas*. Las tomas de posición a las que nos referiremos son: 1) la escritura de una literatura de ideas como alternativa al realismo mágico (como respuesta a las recepciones exotistas de dicho movimiento), 2) su intención de producir una literatura de alcance universalista y 3) su defensa de la novela histórica como una manera de abordar el presente del escritor, tomas de posición todas estas que, esperamos poder argumentar a lo largo de esta investigación, le permiten, además, volver sobre valores estéticos e ideológicos relacionados con el modernismo hispanoamericano y la búsqueda de la modernidad.

### **Escritura de una literatura de ideas como alternativa al realismo mágico**

Nacido once años después de Gabriel García Márquez, Germán Espinosa suele ser considerado por la crítica como parte de la generación literaria inmediatamente posterior a la del originario de Aracataca. Sin duda, este hecho temporal, sumado a uno espacial —a saber, la pertenencia de

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

ambos escritores al ámbito del Caribe colombiano— han estimulado la comparación de la obra de Espinosa con la del autor de *Cien años de soledad*. Una casualidad contribuyó a alimentar aún más esta comparación: 1982, el año en el que se publicó *La tejedora de coronas*, fue también el año en que se otorgó el premio Nobel de literatura a García Márquez.

La tendencia a medir la obra de Espinosa con el rasero de la de García Márquez se evidencia con cierta frecuencia en trabajos críticos, publicaciones de prensa y, en general, en la discusión que se ha gestado en torno a la figura del cartagenero. En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, por ejemplo, Ángel Rama hace una breve referencia a la primera novela de Espinosa, *Los cortejos del diablo*<sup>4</sup>, en la que, para el crítico uruguayo, “resulta visible la influencia de García Márquez”, motivo por el que la ubica como continuadora del ciclo de lo real maravilloso en la tradición literaria del Caribe, “aunque ya desintegrándolo” (2017, p. 222).

---

<sup>4</sup> *Los cortejos del diablo* fue publicada en simultáneo en Montevideo y Caracas, antes que en Colombia, donde no tuvo mayor circulación inicialmente (Salom, 2007, p. 16). Esto influyó en la limitada recepción de la novela tras su lanzamiento entre la crítica literaria de nuestro país y quizás contribuyó, en cambio, a la mención de Rama y, además, de la de otro reconocido crítico uruguayo, Emir Rodríguez Monegal, quien también asoció esta novela a la literatura de García Márquez en *El boom de la novela latinoamericana*: “En cuanto a *Cien años de soledad*, ha desatado en Colombia y fuera de ella una serie de novelas que vuelven al pasado novelesco de América (como *Los cortejos del diablo*, 1970, de Germán Espinosa), o que aplican a la cruda realidad de nuestros países algo del aliento épico-mítico del libro de García Márquez” (1972, p. 103). A propósito de la recepción inicial de la novela, Gustavo Forero Quintero indica que: “En Venezuela fue elegido «Libro del año» por la revista *Bohemia*, de Caracas, 1970, pero en Colombia fue vetado por «enemigos» del escritor que impidieron su difusión hasta el año 1972” (2006, p. 88).

Por su parte, el expresidente de Colombia Alfonso López Michelsen<sup>5</sup>, en una nota de prensa publicada en las “Lecturas dominicales” de *El Tiempo*, el 5 de diciembre de 1982, titulada “A propósito de un nuevo libro: *La tejedora de coronas*”, acudió también a la figura de García Márquez al referirse a la obra de Espinosa, aunque en esa ocasión para distanciar ambas propuestas literarias. En la nota, López Michelsen traza una oposición entre dos concepciones de la literatura, ejemplificadas a través de García Márquez y Jorge Luis Borges, respectivamente.

Para el expresidente liberal, García Márquez “es un novelista con una inmensa audiencia mundial, porque sus libros, aun cuando son fruto de una gran disciplina y un exquisito rigor literario, deleitan a cualquier lector”; por su parte, Borges “es «elitista», en el sentido de que escribe para eruditos y en cada una de sus páginas aparecen referencias que demandan una vasta cultura para disfrutar de la totalidad del contenido” (López Michelsen, s.f., p. 30). Tras esta breve caracterización, López Michelsen ubica a Germán Espinosa en el grupo de Borges: “Germán Espinosa, con su nueva obra, que hoy presentamos, se aproxima más al mundo de Borges, el argentino, que al de García Márquez, el colombiano, así su novela tenga por escenario la más

---

<sup>5</sup> Entre Espinosa y López Michelsen existió una relación cercana. El escritor cartagenero hizo parte de la campaña presidencial del político liberal en la primera mitad de los setenta, y, una vez fue electo presidente, desempeñó cargos diplomáticos en Kenia y Yugoslavia. En el contexto de la campaña, Espinosa publicó *Anatomía de un traidor*, en 1973, en el que se refiere, entre el reportaje y la apología, al papel del entonces candidato en un alegado episodio de corrupción conocido como el “Caso Handel”. Esta cercanía ha motivado interpretaciones que señalan una afinidad entre la propuesta literaria de Espinosa y la política de López Michelsen. Un ejemplo de ello se encuentra en *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa* de Gustavo Forero Quintero, especialmente en el capítulo noveno, “La lectura liberal de la unidad continental” (2006, pp. 341-355). En el libro *Herejías y ortodoxias*, publicado póstumamente, Espinosa responde a la interpretación de Forero Quintero y trata de desmarcarse parcialmente de la figura de López Michelsen: “Ignora [Forero Quintero] que, por fuera de esa episódica simpatía, el resto de mi vida he disentido en profundidad de las ideas de ese político liberal, ante todo en lo tocante con lo que él llama «estirpe calvinista de nuestras instituciones»” (2008, p. 136). Sin embargo, por lo menos hasta la publicación de *La elipse de la codorniz* en 2001, es posible hallar menciones por parte de Espinosa al expresidente colombiano, como una “anécdota encantadora” (2001, p. 173), que refiere sobre él a partir de un libro de Alfonso de la Espriella.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

caracterizada entre todas las ciudades del Caribe, como es Cartagena”<sup>6</sup> (López Michelsen, s.f., p.30).

La tendencia a comparar la obra de Espinosa con la de García Márquez se ha mantenido en el tiempo. Prueba de ello es el ensayo “Variaciones sobre la historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa” de César Valencia Solanilla, compilado en *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*, en el que el autor lamenta que la obra de García Márquez haya proyectado una sombra sobre la de Espinosa, la cual considera, en muchos sentidos, “superior a la de nuestro nobel [...]” (2017, p. 317).

En *La verdad sea dicha*, su libro de memorias, Germán Espinosa hace algunas alusiones a la obra de García Márquez y relata un par de encuentros entre ambos. Por lo que el cartagenero refiere allí, no se percibe que haya existido una relación especial entre ellos, ni en el sentido de una animadversión, ni en el de una amistad. En varios pasajes, sin embargo, Espinosa elogia la calidad literaria de García Márquez, como cuando recuerda el momento en el que le descubrió a través de la lectura de *La hojarasca*:

[...] su autor parecía ser un nuevo novelista nacional, del cual no había tenido noticia. Esa noche comencé a leerlo y, de pronto, me sentí fascinado tanto por la trama como por la bella prosa en que venía escrito. Lo devoré en menos de tres horas. Al concluirlo, pensé que el país, aunque no lo supiera, tenía, sí, un gran escritor, par de los europeos que venía leyendo. (2003, p. 143)

---

<sup>6</sup> Conforme se avanza en la nota de prensa, se perciben algunos matices a la oposición inicial planteada por el mismo autor, ya que este, al referirse a episodios narrados en la novela como “el saqueo de los templos y las cajas reales, la violación de las mujeres, la epidemia de tabardillo que, acabó diezmando las tropas invasoras y la población nativa” constituyen un recuento “inverosímil, próximo del realismo mágico de nuestro tiempo” (López Michelsen, s.f., p.31). Además, asocia la propuesta estética de Espinosa a la de otra personalidad literaria: el poeta León de Greiff y sus *Prosas de Gaspar*, en quien López Michelsen encuentra “la raíz inmediata del género adoptado por nuestro compatriota [Espinosa], hablando como una imaginaria contertulia para adentrarse en el ambiente gazmoño de la vida colonial española” (López Michelsen, s.f., p.31).

Sin embargo, tanto en las mencionadas memorias, como en su obra ensayística y en varias entrevistas, es posible encontrar pasajes que permiten identificar una actitud de distanciamiento respecto al realismo mágico por parte de Espinosa, o, mejor, respecto a cierta recepción que tuvo este movimiento, en especial en Europa, y al horizonte de expectativas que se generó a partir de dicha recepción en torno a la producción literaria latinoamericana posterior a García Márquez.

El papel del Nobel en el campo literario colombiano, consideramos, debe ser entendido entonces de dos formas: por una parte, como el de un agente que contribuyó a dotarlo de autonomía y reconocimiento y, por otra, como el de un escritor que, dado su éxito comercial y de crítica, ejerció una posición dominante —por lo ineludible de su figura— desde la perspectiva de autores posteriores a su aparición, como Espinosa. Esto último puede ayudar a explicar por qué el cartagenero se distanció de la estética magicorrealista para apostar por una “novela de ideas”, con lo que, como veremos en el tercer capítulo de esta investigación, se inserta, a nuestro juicio, en un proceso inaugurado en Latinoamérica por la novela del modernismo hispanoamericano.

### ***Gabriel García Márquez en el campo literario colombiano: de “nomoteta” a agente dominante***

La centralidad de Gabriel García Márquez para la literatura colombiana del siglo XX es ineludible. Tras la publicación de *Cien años de soledad* en 1967, se convirtió en punto de referencia para otros escritores, críticos, periodistas, editores y demás agentes del campo literario de nuestro país y del exterior. Una anécdota relatada por R. H. Moreno-Durán, a propósito de la manera en que se dio la publicación oficial en libro de algunos de los primeros cuentos del cataquero, ayuda a dimensionar la relevancia de su figura:

Los relatos que conforman esa primera etapa fueron publicados en el suplemento «Fin de semana», del diario *El Espectador*, de Bogotá. Dichos cuentos permanecieron olvidados hasta que el fulminante éxito de *Cien años de soledad* los exhumó al extremo de que pronto varias ediciones piratas inundaron el mercado y el propio García Márquez, enfrentándose a la irreversible realidad del hecho consumado, renunció a sus prevenciones y autorizó la publicación de los para él ingentes ejercicios de su primera época bajo el título *Ojos de perro azul*. (Moreno-Durán, 1998, p. 300)

En un contexto caracterizado por una limitada actividad editorial y una literatura en proceso de institucionalización por fuera de los grandes círculos del poder político y económico (Marín Colorado, 2016), como el de la Colombia de los años setenta, que un libro haya sido publicado oficialmente como reacción a la circulación de ediciones piratas ayuda a dar cuenta de la amplia acogida comercial de la obra de García Márquez y del capital simbólico que detentaba en el campo, incluso entre un público anónimo y no especializado. El interés masivo por su obra obedece, además de a sus dotes literarios, a la particular concepción del oficio de escritor que asumió y que tuvo, por demás, un papel fundamental en el proceso de profesionalización de los escritores colombianos, un logro quizás menos comentado que su éxito comercial.

Este proceso de profesionalización se dio en un contexto de autonomización del campo literario colombiano, es decir, de su declaración de independencia frente a los poderes político, económico y religioso para comenzar a definir en su seno sus propios criterios y valores de legitimación, o, en una palabra, su *nomos*. Dicho *nomos* constituye a su vez un elemento de disputa, ya que no es inamovible, y suele establecerse a partir de la agencia de una “especie de héroe fundador” (Bourdieu, 2018, p. 100) de una práctica literaria autónoma (Laverde Ospina, 2008, p. 85) que se convierte en el *nomoteta* del campo. En el libro *Novela, autonomía literaria y*

*profesionalización del escritor en Colombia (1926-1979)*, Paula Andrea Marín Colorado identifica en la figura de Gabriel García Márquez al *nomoteta* del campo intelectual-literario colombiano (2016, p. 148):

[...] en la vida y obra del escritor cataquero se sintetiza la realización del proyecto de los hombres de letras colombianos de la primera mitad del siglo XX; en García Márquez confluyen —por fin— la autonomía intelectual, la estética y la institucional: la expresión y realización (en otras palabras, la validación) en la práctica social y cultural de un pensamiento independiente frente al campo del poder político en el que se sustenta una creación literaria autónoma que «hace época», al diferenciarse explícitamente del campo del poder literario. (Marín Colorado, 2016, p. 146)

Esta concepción de autonomía literaria en García Márquez se contrapuso al *ethos* de los hombres de letras colombianos del siglo XIX, que se había prolongado hasta la primera mitad del XX a través de figuras como la de Guillermo Valencia<sup>7</sup>. La novedad de García Márquez consistió en apuntar a la conquista de un público lector masivo y anónimo, más que a la de la élite letrada del país, lo que representó para él la oportunidad de vivir exclusivamente de la literatura (Marín Colorado, 2016, p. 149). Esta actitud es relevante para el campo literario colombiano porque contribuyó a restarle capital simbólico al humanismo clásico decimonónico como fundamento de la autocomprensión del quehacer literario en Colombia, que había hallado su máxima representación en Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo.

Según Marín Colorado, parte de los esfuerzos intelectuales de García Márquez se concentraron en cuestionar el papel de Bogotá como cuna de ese humanismo y como eje de la discusión literaria en Colombia para operar un intento de descentralización que permitiera

---

<sup>7</sup> Aunque Valencia suele contarse entre los poetas modernistas, críticos como Rafael Gutiérrez Girardot han reevaluado su papel en la historia literaria de Colombia, sobre lo que volveremos en el segundo capítulo de esta investigación.

controvertir la concepción de lo culto que se había gestado gracias a la hegemonía de dicha visión, cuya manifestación más evidente ha sido la separación entre una alta y una baja cultura. Así, García Márquez llamó en tono irónico a la otrora “Atenas suramericana”, epíteto insignia del humanismo del XIX, la “ciudad más fea del mundo”:

Su intención era desmontar la imagen de la capital como «Atenas suramericana» y esto coincidió con la discusión que estaban proponiendo desde la prensa bogotana críticos como Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda, precisamente, para cuestionar la existencia y validez de la tradición humanista clásica asentada en la capital del país y, desde allí, impuesta como valor ético y estético al resto. (Marín Colorado, 2016, p. 155)

Todas estas apuestas y logros encarnados en la figura de García Márquez, como el grado de autonomía alcanzado, los intentos de descentralización y la ruptura con el humanismo decimonónico resultaron beneficiosos y hallaron una continuidad en Espinosa y, en general, en otros escritores colombianos que le sucedieron. Además, de alguna manera, García Márquez contribuyó a allanarles un camino y a establecer las bases para una actividad editorial más nutrida, aunque estos triunfos sean siempre relativos en el contexto colombiano.

La mirada al Caribe que se gestó con el éxito del cataquero resultó especialmente provechosa para el desarrollo de la propuesta literaria de Espinosa<sup>8</sup>. Entre varios aspectos, producto de esa mirada, debe considerarse el reconocimiento de dicha región como un espacio más abierto a otras culturas y a las ideas modernas que Bogotá. Después de García Márquez, nuevas perspectivas entre la crítica estuvieron en capacidad de reconocer en los productos literarios del Caribe colombiano la consolidación de una tendencia renovadora que venía

---

<sup>8</sup> Vale la pena recordar en este punto cómo las recepciones críticas iniciales en torno a *Los cortejos del diablo* partieron de su pertenencia a ese ámbito espacio-cultural, como lo mencionamos a propósito de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal en una nota anterior.

dándose en instituciones literarias como el Grupo de Barranquilla, del que hicieron parte el mismo García Márquez, José Félix Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón entre otros artistas e intelectuales, y que se reunieron originalmente bajo la tutela del catalán Ramón Vinyes. Así,

[para] los costeños, se trataba de invertir los términos culturales sobre los cuales había funcionado la vida cultural y artística del país durante la primera mitad del siglo XX —y aún del XIX—: para el Grupo de Barranquilla, Bogotá no era el centro de la vida literaria del país y no tenía méritos para serlo. Ellos, a diferencia de la mayoría de escritores de la época [...] no buscaron la capital del país como lugar de realización, publicación y consagración de su obra; al contrario, buscaron relacionarse con el Caribe continental, un mundo que les parecía más abierto, cosmopolita y moderno que la misma Bogotá. (Marín Colorado, 2016, p. 155)

En este diagnóstico, Marín Colorado coincide con lo expuesto por Ángel Rama en *La narrativa de García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, en la que el uruguayo también pone en evidencia el proceso renovador de la literatura colombiana que se venía gestando en la región Caribe durante la segunda mitad del siglo XX y que ya había tenido en el poeta Luis Carlos López y en el mismo José Félix Fuenmayor dos tempranos referentes de su potencial. Según Rama:

Si nosotros describimos las zonas altas de Colombia, es decir, las altas bogotanas, como zonas de tipo tradicional con culturas marcadas por la permanencia hispánica, por el apegamiento a las formas arcaicas de esa cultura y de la literatura, en cambio la llamada zona costeña y el complejo cultural fluvio-minense aparecen como una zona abierta que por no tener tradiciones establecidas y rígidas que normasen y estableciesen las limitaciones de la tarea intelectual, por pertenecer a un escenario geográfico cuyo enclave lo hace de fácil acceso al mundo exterior, se transformó justamente en el centro de la actividad renovadora, en el centro de la inserción de nuevos materiales culturales. Tal transformación derivó en las últimas décadas de esta particular situación

de enclave que le permitió absorber las corrientes renovadoras de la literatura y de la cultura universal. (1991, p. 37)

La descripción que hace Rama del Caribe como un espacio propicio para la gestación de un alejamiento de los valores hispánicos que se obstinaban en permanecer como los ejes rectores de la tradición literaria colombiana y, además, como un ambiente cultural propenso al diálogo con otras culturas y tendencias literarias por su carácter abiertamente cosmopolita sirve también para describir buena parte de las intenciones estéticas e intelectuales de Espinosa. En ese sentido, ciertamente, García Márquez fue un precursor del cartagenero. Sin embargo, su carácter de referente obligado, que se traduce en la ocupación de una posición dominante dentro del campo, tuvo también otras consecuencias para el desarrollo de la literatura de un grupo de escritores que, como Espinosa, le sucedieron y permanecieron a su sombra para un amplio sector del campo literario colombiano.

Así, según Luz Mary Giraldo, la amplia aceptación de la literatura garciamarquiana implicó que muchos jóvenes escritores se vieran condicionados de alguna forma por ese abrumador éxito en sus tomas de posición para tratar de imitarla y, más adelante, también de controvertirla:

Muchos de los narradores en proceso de estructuración novelesca vieron malogradas sus posibilidades creativas al querer abordar los mismos recursos temáticos y formales del autor, e inscribiéndose en el macondismo, el anecdotismo, la hipérbole y la enumeración caótica alcanzaron, antes que el reconocimiento de los lectores y la crítica, el desdén y la infravaloración. Fué necesario tomar distancia y conciencia de nuevos espacios, actitudes y temas, así como de lenguaje y recursos para proponer otras posibilidades de escritura y de concepción del hombre y del mundo. Es así como a finales de la década de los 70 y durante los años 80, se impone en Colombia un fenómeno creativo que empieza a verse favorecido por la industria editorial,

acompañado de una nueva actividad crítica que se manifiesta sobre todo en ambientes académicos y señala el gusto por nuevas tendencias, la necesidad de ampliar el registro de autores consagrados y percibir el proceso de desarrollo de la palabra literaria en un ámbito contemporáneo distinguido por la inestabilidad, el caos y la convulsión. (1992, p. 78)

El momento histórico que describe Giraldo es el que corresponde justamente al surgimiento de Germán Espinosa como escritor y, a la postre, a la aparición de *La tejedora de coronas*, por lo cual tiene todo el sentido que las tomas de posición que moldearon su propuesta literaria se hayan visto mediadas, sea como aceptación o como rechazo, parcial o total, por la recepción de la propuesta literaria del autor de *Cien años de soledad*. Esa propuesta, que se conoció e institucionalizó bajo la etiqueta de “realismo mágico”, en no pocas ocasiones ha propiciado una lectura superficial, no solo de la obra de García Márquez, sino también de la realidad americana, ante lo que Espinosa se opuso literariamente, como trataremos de argumentar a continuación.

### ***El derecho del escritor latinoamericano a trascender el realismo mágico***

Para 1967, año de publicación de *Cien años de soledad*, Germán Espinosa había publicado un volumen de poemas, *Letanías del crepúsculo*, en 1954; otro de cuentos, *La noche de la trapa*, en 1965, y una obra teatral, *El basileus*, en 1966. Se trataba, en efecto, de un escritor en proceso de consolidación en el panorama nacional para quien, seguramente, el éxito alcanzado por García Márquez no debió pasar inadvertido. Tres años más tarde, en 1970, Espinosa publicó *Los cortejos del diablo*, obra con la que inauguró su producción novelística<sup>9</sup> y en la que se percibe un viraje que matiza o resignifica los valores estéticos, entre modernistas y fantásticos, que hasta

---

<sup>9</sup> Se sabe que Espinosa ya había escrito para entonces una novela, *La lluvia en el rastrojo*, que fue publicada, sin embargo, solo hasta 1994.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

entonces habían caracterizado su poesía y cuentística respectivamente, para volcarse a una reflexión sobre la historia del país que preludia en muchos sentidos a *La tejedora de coronas*.

En *Los cortejos del diablo*, valiéndose de un lenguaje barroco, Espinosa vuelve sobre el siglo XVII en Cartagena para plantear una tensión entre la visión del mundo colonial español, personificada en el inquisidor Juan de Mañozga, y la resistencia a esa visión a través de los cultos de brujería de Cartagena y Tolú, encarnados en Rosaura García y el cimarrón Luis Andrea<sup>10</sup>. Aunque críticos de la talla de Ángel Rama vieron en esta novela, como ya se mencionó, la huella de García Márquez y del realismo mágico, consideramos que en ella ya comenzaba a percibirse una intención literaria que hallaría su expresión más lograda en *La tejedora de coronas*, es decir, una prefiguración de lo que Espinosa caracterizó como “novela de ideas” y que, a nuestro juicio, constituye su toma de posición más representativa frente a algunas recepciones magicorrealistas que veían en la realidad latinoamericana el espacio propicio para la irrupción de lo exótico a través de la literatura.

En el ensayo “La imagen de Colombia en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez”, Rafael Gutiérrez Girardot describe los presupuestos de esa particular recepción de la estética del realismo mágico en los siguientes términos:

Parece que el arte de la interpretación no conoce fronteras. En la interpretación de la literatura latinoamericana esta libertad ha degenerado sin medida. Ciertamente ello descansa en el hecho de que la República Federal de Alemania, pero también en otros países europeos, como en la misma

---

<sup>10</sup> Este libro halló su inspiración inicial en la lectura del ensayo-biografía de Pedro Claver escrito por Mariano Picón Salas, tal como Espinosa lo refiere en sus memorias: “De aquellos seis meses, en los que convertí mi apartamento en foco de tertulias con un puñado muy parvo de intelectuales, lo único relevante fue mi reencuentro con ciertos textos sobre historia cartagenera leídos al filo de la niñez, pero sobre todo con la biografía de Pedro Claver escrita por el venezolano Mariano Picón Salas. De allí brotó la idea de escribir una novela sobre los tiempos en que la ciudad era sede del tribunal del Santo Oficio para una extensa zona del Caribe” (Espinosa, 2003, 207).

Francia, la tácita creencia que parece prevalecer es que la literatura latinoamericana procede de un mundo que aún no ha superado un estado primitivo espiritual<sup>11</sup>, que la magia y el mito subyacen a su auto-comprensión cultural, y que ella ejerce por tanto una fascinación al lector europeo porque ella y su mundo son extraños, otra cosa, o incluso lo otro. (2011b, p. 225)

Espinosa tuvo consciencia de la gestación de esa interpretación exotista, no solo entre el gran público anónimo, sino también en instituciones literarias de los principales centros intelectuales del momento, en especial los europeos. De hecho, pudo experimentar de primera mano sus consecuencias en diferentes ocasiones, ya que esa recepción operó en dichos centros como un horizonte de expectativas respecto a lo que debía abordar y contener una obra literaria producida en América Latina. Un ejemplo de ello lo constituye la respuesta que recibió de la editorial que publicó en italiano *Los cortejos del diablo* en 1973, la prestigiosa Giulio Einaudi Editore, cuando rechazó editar también *La tejedora de coronas* en ese idioma “por el mero hecho de no hallar en ella realismo mágico” (Espinosa, 2003, p. 381).

El distanciamiento de Espinosa respecto al realismo mágico se evidencia en diversos pasajes de su obra de ficción, ensayística y autobiográfica, lo que contribuye a darle un sustento empírico en el contexto de esta investigación. En este sentido, es especialmente valioso el pasaje de sus memorias en el que relata los hechos ocurridos durante el viaje que realizó a Europa en 1991 en compañía de otros escritores e intelectuales colombianos como R. H. Moreno-Durán, Luis Fayad, Fanny Buitrago y Fernando Cruz Kronfly. Durante su paso por Dinamarca, Espinosa leyó en la Universidad de Copenhague una conferencia que tituló “Mi generación frente a

---

<sup>11</sup> Esta concepción despectiva y desconocedora de las culturas ancestrales no es exclusiva del pensamiento europeo. También ha sido una constante de las élites colombianas y reproducida, incluso, entre las clases medias del país.

Europa”, en la que defendió el derecho de los escritores de Latinoamérica a “trascender” el realismo mágico para desplazarse a la “novela de ideas”<sup>12</sup> (Espinosa, 2003, p. 381).

Según continúa el relato del episodio, algunos voceros de los estudiantes de dicha universidad lo interpellaron “afirmando que el pensamiento racional era un privilegio de Europa y que en América latina debíamos contentarnos con nuestras intuiciones misteriosas” (Espinosa, 2003, p. 381), a lo que una profesora de la misma universidad se acercó para manifestarle que “hacía años venía luchando para sacar de la mente de los muchachos la idea de que el único con derecho a pensar era el europeo” (Espinosa, 2003, p. 381)<sup>13</sup>. La situación motivó a algunos de los escritores que integraban la comitiva del viaje a manifestarse públicamente ante esos prejuicios que consideraron infundados. Lo hicieron a través de una declaración, transcrita parcialmente en las memorias de Espinosa:

La constatación de ese empecinamiento nos movió a varios de los escritores invitados a firmar —en el castillo donde transcurre la acción del *Hamlet* de Shakespeare— una llamada *Declaración de Elsinor*, en la cual, entre otras muchas cosas, se dice: «Ante una nueva era, una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar

---

<sup>12</sup> Una versión de la conferencia se encuentra en la compilación *Literatura colombiana hoy. Imaginación y Barbarie*, editada por Karl Kohut. La conferencia se publicó también, póstumamente, en *El espejo retrovisor: prosas dispersas: 1974-2007*. Sin embargo, en ella no encontramos referencia directa a la “novela de ideas”. Espinosa, sin embargo, manifestó en diferentes ocasiones que se consideraba un escritor de ideas. En entrevista con Guillermo Tedio en marzo de 2002, por ejemplo, refirió que “una de mis críticas más admiradas, Luz Mary Giraldo, supo percibir en mí, hace tiempos, que escribo una literatura de ideas. En esto no acostumbro a hacer concesiones: para mí, la literatura que no se mueva en el ámbito de las ideas está condenada —por éxito que consiga en el presente— a ser olvidada” (Espinosa y Tedio, 2017, p. 345). Espinosa muy probablemente hace referencia al ensayo de Giraldo “*La tejedora de coronas* o la imagen de la historia”, compilado en *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa* y que citamos más adelante en la presente investigación.

<sup>13</sup> Si bien es cierto que el episodio está contado desde la perspectiva de Germán Espinosa, y, en esa medida, debe ser siempre contrastado, lo empleamos para nuestra argumentación porque ayuda a entender la manera en la que Espinosa justificó y configuró una toma de posición, de la que la subjetividad y la perspectiva del escritor son elementos constitutivos. En ese sentido, una apreciación subjetiva de Espinosa contribuye a dotar nuestro análisis de un sustento empírico.

una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas». (2003, p. 381)

Enunciada así de forma explícita la toma de posición por parte de Espinosa respecto a su intención de producir una literatura distanciada del realismo mágico —aunque debe tenerse presente que la conferencia fue leída casi una década después de publicada *La tejedora de coronas*—, es posible volver sobre su obra para releer algunos de sus pasajes en clave de esta toma de posición. Así, en la novela que nos ocupa, Genoveva Alcocer relata que, en sus diálogos ficticiales con el joven François-Marie Arouet, más adelante conocido como Voltaire, durante su estadía en París, este le refirió que de niño solía tener una concepción fantasiosa de la vida y la naturaleza americanas, por lo que ella deseaba volver esa imagen a sus “debidas proporciones” (Espinosa, 1983, p. 81), convirtiéndose así en una especie de “anti-Scherezada” para él; es decir, en una desencantadora del mundo americano:

[...] y esa misma noche me sometió a un interrogatorio hartó minucioso acerca de las costumbres, las ciudades, la fauna y la flora de las Indias, pues aseguraba que, en su niñez, había llegado a creer, por culpa de una de sus nodrizas, que en América los vasos en que se bebía eran de diamante, los colchones en que se dormía de plumas de colibrí, las alcobas incrustadas de rubíes y esmeraldas, los carruajes tirados por carneros rojos, de oro sólido las mesas de los fígones, las gentes de una tierna hermosura, enmarcadas por un paisaje de inaccesibles montañas, selvas de plantas carnívoras y ríos tan anchos como mares, así que deseaba volver esa imagen a sus debidas proporciones, en lo cual le ayudé lo que me fue posible, convirtiéndome a sus ojos en algo así como la anti-Scherezada [...]. (Espinosa, 1983, p. 81)

En la cita se percibe cómo la descripción del mundo “encantado” americano que imagina Voltaire, quien opera como el arquetipo de la inteligencia europea ilustrada, se caracteriza por su exuberancia y una inocente opulencia. En tal sentido, el encantamiento de la realidad de nuestro

continente no se gestó desde Europa como algo ingenuo, sino como un dispositivo que le sirvió en el contexto de su proyecto de expansión espacial, económica, política y cultural iniciado con el desembarco de Colón en 1492. Así, nociones como la del “buen salvaje”, o la de un mundo en el que la abundancia de recursos era la norma, no solo contribuyeron a trastocar la realidad americana, sino también a justificar la extracción de sus riquezas naturales y culturales y a dar pie a la defensa del periodo colonial como un proceso civilizatorio. Dicho lo anterior, es difícil no encontrar en las lecturas exotistas de la literatura latinoamericana hechas desde Europa durante el siglo XX una continuación de esa actitud.

En un pasaje posterior de la novela, tomando una vez más el pensamiento de Voltaire como representación de una visión que, aunque ilustrada —y de hecho quizás por ello—, no está desprovista de una mirada enajenadora y eurocéntrica, Genoveva vuelve sobre su rol de anti-Scherezada:

[...] pues François-Marie [Voltaire] solía ver en los no europeos una especie de mamelucos con cierto barniz de cultura que no bastaba para entronizar en su espíritu a la verdadera Diosa Razón, de allí la poca importancia que concedía al resto del mundo, a despecho de su afición por los cuentos orientales, que yo, ¡ay!, una auténtica anti-Scherezada, no supe neutralizar, y las libertades geográficas que se tomó en sus relatos, donde Menfis podía quedar a un paso de Babilonia porque, en realidad, importaba muy poco al mundo dónde diablos quedara Menfis, o dónde Cartagena de Indias, a la cual situó alguna vez en México, para él mi principal virtud, mi utilidad desde el punto de vista de la logia radicaba en mi conocimiento del español, en mi correcta pronunciación de esa lengua que odiaba tanto como a la inglesa, ya que no concebía a un ser civilizado hablando otra cosa que el francés [...]. (Espinosa, 1983, pp. 178-179)

El rol de Genoveva Alcocer puede interpretarse, entonces, como una metáfora de la situación en la que se encontró el escritor e intelectual de este lado del mundo, en especial el

colombiano, que buscaba trascender las visiones exotistas que han pesado sobre el continente y que, durante la segunda mitad del XX se vieron actualizadas con algunas interpretaciones del realismo mágico, para producir una literatura capaz, no solo de desmentir dichas interpretaciones, sino de entablar un diálogo de iguales entre América y Europa. En tal sentido, este rol de Genoveva en la novela puede interpretarse también como una apuesta velada de Espinosa tras la máscara de su protagonista para manifestar una particular concepción de la inteligencia hispanoamericana.

En relación con lo anterior, Luz Mary Giraldo indica que, en el contexto diegético de la novela, para Voltaire, “América es el reino del buen salvaje, el espacio irreflexivo de las bestias y los mamelucos, de los hombres semejantes a «chimpancés lampiños»”, mientras que Genoveva, “actuando como antischerezada, aspira romper con el viejo y alienador concepto de exotismo, luchando de cuerpo a cuerpo y de mente a mente, para identificar a América en su ser y deber ser ante el mundo” (1992, p. 99).

Genoveva encarnaría así a la intelectualidad criolla, que en el contexto de la novela recorre Europa y Estados Unidos antes de regresar a América Latina para afianzar un pensamiento sincrético que pudiera ser aplicado al contexto de su ciudad natal, Cartagena, en abierta oposición a los modelos ideológicos hispánicos. Sin embargo, hay en el peregrinaje vital de Genoveva también espacio para la sensualidad, el ocultismo, las logias y la comunión con la cultura afro del Caribe a través de los ritos del vudú y su encuentro con Apolo Bolongongo, que son aspectos menos asociados a la concepción tradicional del criollismo y que contribuyen, de alguna forma, a repensarlo.

De esta manera, Genoveva, como metáfora de la inteligencia americana, aspira a ingresar a “la historia universal de las ideas” (Giraldo, 1992, p. 99), a lo que agrega Giraldo:

Precisamente en alguna entrevista Espinosa expresó la necesidad de un enfrentamiento del ser latinoamericano con el universo, desde una especie de «lucha con el ángel», para poder encontrar la verdadera identidad y «nuestro destino intelectual e histórico». La relación Genoveva-Voltaire se constituye en el vehículo a través del cual el autor proyecta sus aspiraciones, confirmando el sentido de construcción de novelas de ideas, antes que de anécdotas, donde la voz narradora establece una lectura de las piezas dispersas de los hechos y permite al lector relacionar elementos para aclarar posibles enigmas. (1992, p. 99)

Espinosa siempre miró a Europa<sup>14</sup> y su concepción de la intelectualidad americana está, ciertamente, mediada por esa mirada. En tal sentido, el cartagenero es heredero intelectual del polígrafo mexicano Alfonso Reyes, con quien comparte su mirada de Jano, posada a la vez en América que en Europa, como un modelo a igualar en calidad, sin perder de vista la especificidad de la expresión autónoma de nuestro continente. Reyes, en sus “Notas sobre la inteligencia americana”, pronunciadas en Buenos Aires en 1936 durante la VII Conversación del Instituto Internacional de Cooperación Internacional, se propuso describir muy brevemente el “matiz de América” en términos de los alcances de su inteligencia:

[...] nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada a nuestras tierras como ya lo he dicho, es naturalmente internacionalista. Esto se explica, no sólo porque nuestra América ofrezca condiciones para ser el crisol de aquella “raza cósmica” que Vasconcelos ha soñado, sino también porque hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales a los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia. En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del

---

<sup>14</sup> Para constatarlo, basta volver sobre la cita ya presentada en este capítulo en relación con la lectura de *La hojarasca* por parte del cartagenero. Allí, el parámetro de medida que utiliza para la excelencia literaria es el europeo. Así, consideró la novela de García Márquez “par de los europeos que venía leyendo” (Espinosa, 2003, p. 143).

mundo<sup>15</sup>, el americano estudia, conoce y practica Europa desde la escuela primaria. (Reyes, 2015, p. 402)

Una reflexión dialéctica sobre la inteligencia americana a partir de su relación con Europa es también el propósito de *La tejedora de coronas* y, en esa medida, esta novela se constituye en una continuadora de las “Notas” de Reyes. Espinosa mismo expresa la intención de su novela en estos términos: “Hace muchos años, cuando decidí escribir una novela que reflejase el intercambio intelectual establecido entre América y la Europa de la Ilustración en tiempos de nuestra Colonia, un escenario se me impuso en forma casi tiránica: el del Mar Caribe” (2001, p. 157). Además de ser el espacio en el que esa interacción se dio principalmente en el tiempo que histórico que recrea Espinosa, la elección del Caribe se da, también por el carácter cosmopolita y abierto ya mencionado por Rama y Marín Colorado y que el cartagenero defendió en su literatura, lo que a continuación nos proponemos analizar con mayor detalle.

### **Intención de producir una literatura universalista**

La segunda toma de posición de Germán Espinosa que queremos abordar se desprende, al menos parcialmente, de la primera; es decir, de su distanciamiento del realismo mágico, motivado por las interpretaciones exotizantes que se hicieron sobre dicho movimiento. Estas interpretaciones, como vimos, contribuyeron a distorsionar la percepción de la realidad americana, lo cual se

---

<sup>15</sup> Esta aseveración de Reyes resulta hoy bastante discutible. Por una parte, el proyecto ilustrado europeo se apoyó en la bonanza material causada por la circulación de recursos provenientes de América. Por otra, a nivel de las ideas, debe decirse que la interacción del Caribe con el proyecto ilustrado fue directa, en especial la de Haití con su revolución de 1791-1804, lo cual se aborda en el libro *Hegel, Haití y la historia universal* de Susan Buck-Morss. Esto es especialmente interesante para los estudios de *La tejedora de coronas*, ya que la historiografía relativamente reciente estaría reconociendo —aunque ciertamente sin alusión la novela— que el intercambio intelectual entre el Caribe y Europa que se plantea en ella en el plano de la ficción ocurrió en el histórico.

encuentra representado en *La tejedora de coronas* en los prejuicios de Voltaire sobre la naturaleza del “Nuevo Mundo”.

Desde la perspectiva de Espinosa, este tipo de interpretaciones contribuyeron a encasillar la literatura hispanoamericana en un reducido horizonte de expectativas, ya que, de alguna manera, se esperaba con base en ellas que los escritores americanos se ocuparan de forma exclusiva en problemas locales como si estos configuraran una radical particularidad o una otredad misteriosa que debía ser revelada al lector de los principales centros culturales, en especial de los europeos.

Ante los limitantes a los que tales interpretaciones sometieron al escritor hispanoamericano, Espinosa respondió con la defensa y producción de una literatura que se interesó por temas e ideas de pretendido alcance universal con la que buscó entablar un diálogo entre diferentes tradiciones literarias e intelectuales y que ubicó su acción, principalmente, en espacios urbanos de diferentes latitudes y tiempos históricos. En consecuencia, tal toma de posición de Espinosa le llevó a alejarse, a la par de la estética magicorrealista, de aquellas tendencias estéticas que tenían un enfoque exclusivamente regional y que habían gozado de un considerable reconocimiento en la literatura colombiana desde el siglo XIX.

Esta actitud de apertura hacia lo universal constituyó, además, la base sobre la cual Espinosa elaboró sus reflexiones sobre uno de los temas esenciales de su pensamiento: el del mestizaje como característica ontológica, cultural e intelectual del ser hispanoamericano. Sin embargo, como esperamos poder argumentar, consideramos que dicha apertura se entiende mejor, en la actualidad, a través de un concepto más alejado de criterios raciales como el de cosmopolitismo.

### ***El cosmopolitismo como alternativa a la idea del mestizaje***

En el ensayo “Mestizaje y cosmopolitismo: perspectivas de interpretaciones literarias y sociológicas de América Latina”, Rafael Gutiérrez Girardot indica que la incapacidad de la razón europea de “reconocer la simple humanidad y la novedad botánica, zoológica y geológica del Nuevo Mundo, obligó al Nuevo Mundo a justificarse” (1998, p. 242). Según el crítico colombiano, esa incapacidad de la mirada del llamado “Viejo Continente” al fijarse sobre América comenzó a constituirse desde la colonización y se intensificó en el siglo XVIII, es decir, el “Siglo de las Luces” que sirve de trasfondo a *La tejedora de coronas*.

Un ejemplo de esa incapacidad se encuentra, en el ensayo apenas mencionado, en la figura de Friedrich Schlegel, el teórico del romanticismo alemán: “Esta incapacidad produjo dictámenes zoológicos tan peregrinos como el de Friedrich Schlegel, quien ignorando que en el Nuevo Mundo no hubo leones, aseguró que los leones del Nuevo Mundo eran degenerados” (1998, p. 241). A través de este tipo de dictámenes “peregrinos”, es posible hacerse una idea de cómo América no ha sido medida por sí misma, sino a partir de realidades externas: ¿cómo, si no, podría hablarse de una naturaleza degenerada, como si existiera una naturaleza arquetípica a la cual contraponerse? ¿Cómo, si no, podría extenderse ese mismo juicio, ya no a la naturaleza, sino también a los habitantes de América como se ejemplifica en la novela a través de la prejuiciosa mirada con la que el francés Pierre-Charles Lemonnier percibió una “condición degenerada de los habitantes del Nuevo Mundo” en línea con las “ideas en boga” (Espinosa, 1983, p. 54) de su tiempo, que no es otro que el siglo XVIII?

Para Gutiérrez Girardot, desde entonces, “Latinoamérica vive justificándose” (1998, p. 242) y la búsqueda de esa justificación ha sido, quizás, la principal tarea de la intelectualidad en

nuestro continente. Así, como lo hizo notar Gutiérrez Girardot, Andrés Bello, valiéndose del ejemplo virgiliano, trató de proveer a América de una justificación en la “Alocución a la poesía” valorando positivamente su naturaleza e invitando a la musa a abandonar “la culta Europa” (Bello, 1979, p. 20) para posarse en este Nuevo Mundo, donde el espacio natural le sería propicio para su ulterior desarrollo.

Con el llamado a la poesía para dejar Europa y dirigir su vuelo al “mundo de Colón” (Bello, 1979, p. 20), el venezolano realizó, ya desde comienzos del siglo XIX, uno de los primeros intentos por alcanzar la autonomía cultural hispanoamericana. Desde entonces, han sido múltiples y desiguales los caminos a través de los cuales nuestra *intelligentsia* ha buscado la justificación y la especificidad de América. Más adelante, otro de los intentos para tratar de hallarlas fue el de la exaltación del mestizaje: así como Bello buscó cambiar el signo de la naturaleza americana, que para Schlegel era “degenerada”, a través de la idea del cruce de razas y culturas se intentó dotar al habitante americano de una dimensión ontológica positiva.

Como ya mencionamos, Espinosa manifestó que la intención que le asistió al escribir *La tejedora de coronas* fue la de representar el diálogo intelectual entre América y Europa. Sin embargo, en el ensayo “La ciudad reinventada”, de *La liebre en la luna*, el cartagenero ya había reconocido otra de las intenciones de su novela: la de ocuparse con el tema del criollismo y el mestizaje. Allí, Espinosa devela afinidades que emparentan *La tejedora de coronas* con *Los cortejos del diablo*. En sus palabras:

En la primera [*Los cortejos del diablo*], quise revelar el choque de tres culturas: europea, africana y americana, el mismo que veía hervir en las calles de mi niñez, simbolizando en las leyendas y fantasmagorías cristianas la mente febril del colonizador, y en la brujería el ímpetu dionisiaco del nativo americano y del esclavo negro. En la segunda [*La tejedora de coronas*], me ocupé a veces

insensiblemente del sincretismo y de la conciliación implícitos en el mestizaje. En la primera reinvento carnavalescamente la ciudad, con expedientes de esperpento y de pirotecnia. La segunda es una lenta reflexión sobre lo criollo y lo mestizo. Hay en ellas más, mucho más, desde luego, brotado de otras experiencias, de otras latitudes intelectuales o geográficas, de intuiciones y de lecturas. (1990, p. 91)

El uso del adverbio “insensiblemente” relativiza la idoneidad de la tarea emprendida por Espinosa. Sin embargo, en muchos lugares de su obra, el cartagenero exalta esta idea, en especial, a través de la consideración del espacio cultural y geográfico de su natal Caribe como un “crisol de razas” o “resumen del mundo”. Como él mismo lo expresó, uno de los motivos que le llevó a elegir el Caribe como uno de los escenarios para *La tejedora de coronas* fue justamente esta característica, ya que “en su vasto palenque, que iba de la península de la Florida hasta la isla Margarita, se celebraba la más espléndida de las fiestas posibles: la de la hibridación cultural” (2001, p. 157). Si bien para Espinosa la hibridación había sido un rasgo generalizado a toda América Latina, en el “*mare internum*” caribeño esta se dio con mayor intensidad, ya que allí “contaba con los protagonistas más variados, desde gente de todas las latitudes de Europa hasta comerciantes árabes e hindúes, chinos taciturnos y esclavos africanos que juntaban su sangre y sus tradiciones con el indio autóctono” (Espinosa, 2001, p. 157).

Para Espinosa, esta hibridación cultural se tradujo en el mestizaje que valoró positivamente y que, consideramos, representó una toma de posición crítica frente al cerrado hispanismo andino que se manifestaba, aún en su tiempo, a través de la persistencia del humanismo decimonónico como eje rector de la cultura colombiana. En este sentido, en la novela, cuando una ya anciana Genoveva vive por algunos años en Norteamérica y sostiene,

hacia el final de dicha estada, diálogos con George Washington, esta le expresa al norteamericano en relación con la colonia española que

[...] el colonizador había llegado a mezclarse con el aborigen, para dar nacimiento a una raza mestiza que, en el futuro, unificaría seguramente los ideales de ambas vertientes, idea que casi lo mata de la risa porque, me dijo, la única consecuencia que conocía de las mezclas de razas eran esos gozques que les ladraban a los mastines pero ponían pies en polvorosa a la hora de la verdad, de donde colegí la condición de mastín que confería al pueblo blanco que se afincaba en Norteamérica [...]. (Espinosa, 1983, pp. 363-364)

A pesar de que la exaltación del mestizaje es perceptible a lo largo de toda la novela y se hace explícito en la primera parte de la cita anterior, en su constante contrapuntear entre ideas se halla en seguida la crítica al carácter racial de este, lo cual puede verse en la sarcástica respuesta de Washington al llevar el argumento de la raza al ámbito de los cruces de perros. La puesta en evidencia de una dimensión problemática del mestizaje, en el carácter ensayístico y polémico de *La tejedora de coronas* en tanto novela de ideas, sirve para contrastar y matizar la toma de posición de Espinosa en favor del mestizaje que, de otra forma, aparecería como demasiado ingenua y, en consecuencia, estéril.

Esta estrategia puede evidenciarse en otros lugares de la novela si se ponen en relación con la obra de no ficción de Espinosa. Así, según argumenta el cartagenero en el ensayo “Caribe y universalidad”, procesos históricos como las migraciones, pero también otros terribles como las violaciones piráticas, representadas en *La tejedora de coronas* con el abuso colectivo del que fue víctima Genoveva por parte del “maldito Leclercq” y otros piratas de la Tortuga durante la toma de Cartagena por los franceses, contribuyeron “al vigoroso cruce racial que habría de hacer del Caribe una síntesis perfecta de la humanidad: un emplazamiento universal por excelencia”

(2001, p. 159). En la conclusión del ensayo, el cartagenero sintetiza su concepción del mestizaje en estas palabras:

Para terminar, diré que tal propensión —la del Caribe por y para el universo— cobró hace mucho la fuerza de un destino. El mismo que, como dije, fue placentera y dolorosa y sutilmente tramado, en otros tiempos, por el conspicuo cruzamiento de todas las razas del planeta: la dulce y aborígena cobriza, la meridional europea que llegó en las carabelas, la negra que arribó en las galeras y que acabó replegándose en ese cálido entorno, la judía que a partir de la Colonia irradió desde el foco libertario de Willemstad, la árabe que inmigró ansiosamente en los albores del siglo, la amarilla que nos acecha desde los restaurantes pintorreteados por pabilos y farolitos, y la de todo el resto del globo terráqueo que se concentró en las naves piráticas y cuya hórrida presencia dejó violadas a centenares de mujeres que retoñaron rubias pelambres escandinavas, zarcos ojos sajones, maldicientes belfos eslavos, embrujadoras miradas gitanas... Pero me asalta una pregunta: ¿Se puede —me he preguntado en vigilias planetarias— albergar duda alguna sobre la identidad caribe, a estas alturas de nuestra evolución cósmica? (2001, pp. 174-175)

Aunque en la novela la violación de Genoveva no resulta en un embarazo, y por ende no perpetúa el cruce racial al que se refiere Espinosa en el pasaje, la atrocidad de los actos sexuales atribuidos a los piratas sí queda representada en la novela con gran crudeza, cuando, ya dejada la ciudad a su suerte por la autoridad española, encarnada en Diego de los Ríos, y por los invasores franceses, a cargo del Barón de Pointis, las huestes de la Tortuga, aliadas de estos últimos, hacían y deshacían a su antojo, profanando a Cartagena, y a la adolescente protagonista:

[...] y no pude ver más, porque Leclercq me asió en aquel momento por el cuello y, con la ayuda de los otros malparidos, me tendió en las baldosas y me penetró dolorosamente con su virilidad amoratada, rodó la sangre que debía inmolarse para Federico, se redujo a carúnculas multiformes el repliegue de la mucosa vaginal, se abrió el himen en un himeneo de infamia, ay muchas veces me dijo mi madre que el destino de las mujeres, como el de las flores, era el de ser cogidas en su más bella floración, pero a mí me despetaló un ave de rapiña, ante tus ojos, Bernabé, que aullaban de ira en tus ataduras, a mí me cogió en mi floración un gavilán depredador, y cuando sentí mi

sexo inundado por su esperma, cuando lo supe congestionado en los intensos relámpagos del orgasmo, entonces no quise que se saliera de mí, y creo que bendije el que otros forbantes se turnasen ahora para poseerme también, aullé de maldito placer y de divina cólera y de sublime humillación entre sus brazos, quise que vinieran más, que vinieran todos, que todos consumaran la infamia y me proclamasen como su recipiente ideal [...]. (Espinosa, 1982, 390)

Por todo lo anterior, quizás, en ningún otro aspecto de su pensamiento resulte menos actual el escritor cartagenero, ya que la noción de mestizaje está ineludiblemente asociada a criterios raciales que distan mucho de contribuir al entendimiento de las complejas realidades de las sociedades americanas. Esta problemática concepción del mestizaje halla su expresión social e histórica en la élite criolla, que es justamente la que representa Genoveva Alcocer en *La tejedora de coronas*, y, aunque Espinosa trata de desproveerla parcialmente de dicho componente, por ejemplo, al decir, “pienso, sin embargo, que vivimos en un área geográfica por naturaleza mestiza. Y que el menos connotado de los mestizajes producidos aquí es el racial” (2001, p. 187), compartimos la crítica realizada por Gutiérrez Girardot a dicha idea, en el sentido de que “la definición de mestizo es una empresa compleja porque los criterios determinantes de las designaciones indio, mestizo y blanco entremezclan elementos raciales con los status de estratificación y jerarquías sociales y con la autocomprensión de estos status e ideologías políticas” (1998, p. 243).

De la apertura de Espinosa hacia otras culturas y tradiciones literarias puede desprenderse, sin embargo, otro concepto que aparece mencionado en el título del ensayo de Gutiérrez Girardot, que se aleja de los criterios raciales y se acerca más a una particular noción de ciudadanía: el del cosmopolitismo. Desde una lectura cosmopolita, es posible retomar la formulación de la inteligencia americana realizada por Alfonso Reyes, abordada en el apartado

anterior, para complementar la de Espinosa: no sería tanto el mestizaje, sino el cosmopolitismo, lo que distingue el proyecto cultural americano. El mexicano culmina sus “Notas sobre la inteligencia americana” refiriéndose, justamente, a este ideal de ciudadanía abierta al mundo: “reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros” (Reyes, 2015, p. 405).

En el sentido al que se refiere Reyes, que, debe decirse, es acentuadamente occidentalista, el logro de dicha “mayoría de edad”<sup>16</sup> en términos intelectuales había comenzado a gestarse con Bello y su “Alocución a la poesía”, pero habría de hallar en el nicaragüense Rubén Darío, máximo exponente del modernismo, su primera expresión plenamente lograda. Dicho logro, como lo indica Gutiérrez Girardot, no estuvo mediado, sin embargo, en ninguno de estos dos casos célebres, por criterios de raza o sangre:

Pero la primera y más alta figura de esa cultura, Andrés Bello, no la proyectó como «cultura mestiza» o «indígena» o «hispanica», sino como una cultura que asimila críticamente la cultura universal y le da «estampa de nacionalidad». Esa «estampa de nacionalidad», como la llamaba Bello, era el producto de una confrontación con la cultura europea que, como en toda cultura, iba dando perfiles a la «nacionalidad». Bello no concebía la historia como un campo de lucha de las sangres sino como un esfuerzo incesante de armonizar la realidad con el proyecto constructor de futuro, de entender la historia no como una serie de saltos sino como un devenir en el que la tradición es un elemento esencial.

Esta concepción de la historia, esto es, reconocimiento de la tradición, cosmopolitismo y concomitante formación de lo que él llamó «nacionalidad», no en el sentido de los estados nacionales, dio su primer fruto en Rubén Darío. Racialmente mestizo, Darío supo dar a los esfuerzos en la formación de una literatura latinoamericana una plena y a la vez renovadora

---

<sup>16</sup> No puede desconocerse que el argumento de Reyes demerita intelectual y culturalmente a las sociedades ancestrales y afro del continente, ya que de sus palabras pareciera derivarse que dicha mayoría de edad solo fue posible cuando se gestó un cierto dominio del conocimiento occidental.

expresión. Pero sería completamente absurdo decir que la poesía del mestizo Darío es producto de una cultura mestiza. (1998, pp. 249-250)

La capacidad de asimilar la cultura universal<sup>17</sup> se dio en los modernistas, principalmente, a través de dos medios: los libros y la ciudad. La consolidación de la burguesía como clase social y el tránsito progresivo de un importante porcentaje de la población rural a los centros urbanos en el continente desde la segunda mitad del siglo XIX convirtieron a las urbes en un espacio de intercambio cultural capaz de albergar expresiones provenientes de diferentes ámbitos, tanto nacionales como internacionales. Esta situación se vio con especial énfasis en las ciudades portuarias, impulsada por la actividad comercial. Así, en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* y en “Historia de mis libros”, Darío llamó “cosmópolis” a Buenos Aires con matiz utópico. Sin embargo, como en la “cosmópolis” de Darío y otras ciudades portuarias, este intercambio cultural se experimentó con intensidad también en el Caribe de Espinosa, comenzando dicho proceso, incluso, desde la Colonia misma.

La transición del interés cultural del campo hacia la ciudad trajo nuevos temas y actitudes para la literatura. Como lo explica Gutiérrez Girardot en su ensayo *Modernismo*, “el eclecticismo arquitectónico de las grandes ciudades, producto de la sociedad burguesa, y el correspondiente «cosmopolitismo» del *intérieur* constituyeron un enriquecimiento de la experiencia cotidiana y,

---

<sup>17</sup> Con frecuencia, con lo “universal” se hace referencia a lo occidental. Sin embargo, el modernismo hispanoamericano se impregnó también de culturas de otras latitudes. Algunos ejemplos están en la incorporación del haiku por parte de Tablada en México o en las “chinerías” y “japoneñas” que pueden encontrarse en la obra de Lugones, Silva y Valencia. En lo que respecta a las culturas ancestrales —que son una otredad espacial en tanto se han abordado como periféricas en los discursos propiciados desde los centros urbanos americanos—, estas tuvieron también presencia en el modernismo, por ejemplo, en la obra de Darío, quien las abordó en varios poemas y en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* expresó —aunque cayendo en la idea de las culturas ancestrales como culturas muertas—: “(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Utalán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)” (Darío, 2002, p.35).

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

con ello, la posibilidad de un enriquecimiento de la expresión” (2004, p. 111). Así, a la tarea de Bello de ofrecer una justificación a América a través de su naturaleza, se le ofrecía ahora a la *intelligentsia* del Continente una nueva posibilidad: la de hacerlo a través de sus ciudades, un espacio tan distintivamente americano como la naturaleza.

### ***Literatura regional y literatura cosmopolita: una aparente oposición***

La transición del modelo de vida rural al urbano y su consecuente manifestación en la literatura, intensificaron la aparente oposición entre las expresiones estéticas regionales y las cosmopolitas. Tal oposición se convirtió, cuando menos desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, en uno de los *topos* que sirvieron a la crítica y la historiografía literarias para tratar de captar los procesos literarios y culturales en Hispanoamérica. Dicho *topos* operó, además, como una reconfiguración de la tradicional dicotomía entre civilización y barbarie, lo que llevó a alinear, muchas veces apriorísticamente, aquellas estéticas que se ambientaban en espacios urbanos y tendían a lo cosmopolita en el bando de la civilización y aquellas que se ambientaban en espacios rurales y tendían a lo regional en el de la barbarie.

En el caso colombiano, R. H. Moreno-Durán abordó esta oposición en el ensayo “De la Atenas Suramericana a Macondo”, que puede encontrarse en la recopilación *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. Allí, Moreno-Durán identifica dos escritores que, a grandes rasgos, operan como iniciadores y arquetipos de ambas concepciones de la literatura para el caso de la prosa: Tomás Carrasquilla y Clímaco Soto Borda. Según la caracterización propuesta por Moreno-Durán, Carrasquilla hace las veces de representante y pionero de las expresiones regionales y Clímaco Soto Borda, a quien asocia al modernismo y en algunos

elementos a la obra de José Asunción Silva, hace lo propio para el caso de las expresiones urbanas y de tendencia cosmopolita.

En el análisis de Moreno-Durán, aparecen, además, dos términos que se suman a los de “regional” y “urbano”, de tal forma que, a la vez que los complementan, contribuyen a intensificar la oposición entre ambos. Se trata de los términos “costumbrismo” y “universalidad”. Así, en referencia a Tomás Carrasquilla, indica Moreno-Durán que:

En efecto, si algo se pone de manifiesto en la prosa de Carrasquilla es el apólogo de la región, con sus hábitos y atavismos, un realismo a ultranza casado con un costumbrismo tan recurrente como pertinaz. A esto se suma el uso desmesurado del habla regional, con una auténtica inflación de giros locales que muchas veces clama a pie de página un glosario que permita desentrañar la parla *paisa*. La universalidad se resiente y, por lo mismo, el auditorio se restringe a zonas culturales anejas al *hábitat* anecdótico y social del escritor. (1998, p. 286)

Para ilustrar cómo la pugna entre los dos bandos literarios persistió a lo largo del siglo XX, Moreno-Durán toma como ejemplo la polémica que se gestó a comienzos de la década del cuarenta entre Hernando Téllez y Tomás Vargas Osorio, a propósito de los resultados de un concurso de cuento patrocinado por la *Revista de las Indias*, cuyo primer lugar se dividió entre dos escritores ante la imposibilidad del jurado de elegir solo a uno de ellos como ganador. Los dos escritores en cuestión son Jorge Zalamea, quien participó en el concurso con el cuento “La grieta”, y Eduardo Caballero Calderón, quien lo hizo con “¿Por qué mató el zapatero?”.

Entre los jurados, se encontraban los mencionados Téllez y Vargas Osorio, “ambos excelentes cuentistas y representantes de las dos tendencias en pugna” (Moreno-Durán, 1998, p. 293). El debate se inició, según relata Moreno-Durán, por iniciativa de Vargas Osorio, “quien promovió y avivó la polémica al destacar en las páginas editoriales del diario *El Tiempo* las

bondades del cuento de Caballero Calderón, a quien defendió a capa y espada, y las de Zalamea, ejemplo, a su juicio, del peligro cosmopolita” (Moreno-Durán, 1998, p. 292).

En el marco de la polémica, ambos jurados se enfrascaron en la defensa de las virtudes de los cuentos afines a su propia posición; así, “lo que defendía [Vargas Osorio] en el cuento de Caballero Calderón era, pues, la añeja visión de un país anclado en una realidad y una prosa cerradas a la innovación y el cambio” (Moreno-Durán, 1998, p. 293), mientras que la defensa de Zalamea por parte de Téllez puso de presente, entre otros aspectos, que “la renovación de la prosa breve era urgente si se quería superar el regionalismo panfletario en que había caído la literatura nacional” (Moreno-Durán, 1998, p. 294).

Hacia el final del ensayo, y tras constatar que la oposición se mantenía “medio siglo después de la mencionada polémica auspiciada por Vargas Osorio” (Moreno-Durán, 1998, p. 295), es decir, para finales del siglo XX, periodo del cual data el texto, el mismo Moreno-Durán toma posición por uno de los bandos en disputa al expresar lo siguiente:

Felizmente, la historia ha terminado por darle la razón a Zalamea y a su empecinado defensor, Téllez. Lo confirman su propia obra y el papel que estos dos escritores desempeñaron en la consolidación de la literatura colombiana al promediar el presente siglo, y, en particular, la actitud que mantuvieron ante la profunda gestión cultural que significó la revista *Mito* y el trabajo de los escritores reunidos a su alrededor. En verdad, *Mito* encarnó la más fértil y lúcida de las aventuras intelectuales de los últimos cincuenta años y así lo demuestra, en cada uno de los géneros tratados, el vasto panel de autores que colaboraron en la revista y en su fondo editorial. Cosmopolitas y abiertos al mundo, cultos y poco o nada complacientes con el sistema, los autores de *Mito* intuyeron que sólo lo universal le imprime carácter perdurable al arte. (1998, p. 296)

Coronado como vencedor en el ensayo el bando urbano y de vocación universalista en el campo literario colombiano en concepto de Moreno-Durán, a través de, entre otros motivos, la

irrupción del proyecto de la revista *Mito*, puede decirse que la caracterización realizada por el escritor y crítico tunjano resulta quizás caricaturesca e hiperbólica a ojos del lector del siglo XXI. Existen diversos argumentos que permitirían matizar la férrea oposición y cuestionar la nitidez de la delimitación que hace el escritor tunjano de los bandos enfrentados.

Por ejemplo, en el contexto continental, Ángel Rama integró la puja entre regionalismo y cosmopolitismo al proceso de *transculturación*, en el que atribuyó a las literaturas regionales un papel para nada desdeñable y que ciertamente problematiza el análisis no pocas veces maniqueo de Moreno-Durán:

Dentro de la estructura general de la sociedad latinoamericana, el regionalismo acentuaba las particularidades culturales que se habían forjado en áreas internas, contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez a reinsertarlo en el seno de la cultura nacional que cada vez más respondía a normas urbanas. Por eso se inclinaba a conservar aquellos elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural de la nación y procuraba transmitir al futuro la conformación adquirida, para resistir las innovaciones foráneas. (Rama, 1982, p. 26)

Sin embargo, la oposición planteada por Moreno-Durán resulta útil en nuestro análisis para identificar la toma de posición de Germán Espinosa respecto a estas dos expresiones literarias, ya que el cartagenero apostó por una narrativa urbana y cosmopolita, y, al igual que Moreno-Durán, tomó el ejemplo de Carrasquilla como referente de la literatura regional que buscaba trascender en su proyecto estético e intelectual. Así, para su crítica al escritor antioqueño, Espinosa se valió de términos muy similares a los empleados por Moreno-Durán:

Lo contrario [a las tendencias cosmopolitas] —esto es, apuntar hacia rasgos distintivos— hizo el antioqueño Tomás Carrasquilla. La consecuencia es que, pese a los esfuerzos de mi amigo el admirable Kurt Levy y a la acerada prosa del autor en cuestión, éste no ha podido ser degustado fuera de su tierra. Los particularismos lo agobian. El sabor terrígeno lo torna críptico. Caso

análogo perjudicó, en el pasado, a otros narradores y poetas andinos, a despecho de la fama que acumularan en sus entusiastas terruños. (2001, pp. 159-160)

Así, tanto en Espinosa como en Moreno-Durán, se asume que la filiación regional de Carrasquilla habría de afectar su recepción por fuera del espacio cultural andino debido a “particularismos”, como la representación del habla local, a pesar de que Espinosa mismo reconoce la maestría de la prosa de Carrasquilla en otros pasajes de su obra de no ficción. En contraposición al caso del autor de *La marquesa de Yolombó*, el cartagenero propone la figura de un coterráneo, Luis Carlos López, en quien, a pesar de escribir desde un punto de vista caribeño, Espinosa encuentra la virtud de dar un abordaje universal a sus temas, de tal forma que lograran tocar la sensibilidad de lectores muy ajenos a su cultura regional o nacional:

En mi lejana juventud, me correspondió el honor de suministrar a cierto traductor los materiales necesarios para presentar al poeta Luis C. López, mi paisano, trasegado en el idioma de Pushkin. Algunos amigos míos se mofaron, en Bogotá, de la diligencia con que acometía yo aquel encargo. Sostenían que la poesía de López estaba hecha de retazos de la vida del Caribe colombiano y que ello para nada podía interesar a los rusos. Sin embargo, la traducción constituyó un éxito redondo y, muy pronto, se emprendió la consiguiente al pekinés con idéntico resultado. La reflexión, pues, cayó de su peso. López, al bosquejar paisajes, rutinas y personas del Caribe colombiano, lo había hecho siempre apuntando hacia sus rasgos universales. (Espinosa, 2001, p. 159)

A pesar de la oposición planteada en “De la Atenas Suramericana a Macondo”, y de la afiliación de Espinosa en el bando que propendía por una expresión universalista, el mismo Moreno-Durán ofreció una posible solución a esta concepción dualista del desarrollo literario hispanoamericano, en tanto reconfiguración de la más amplia oposición entre civilización y barbarie, en la que quizás sea la más relevante de sus obras ensayísticas: *De la barbarie a la imaginación*, publicada en su versión revisada en 1986.

Allí, el escritor tunjano individualiza dos momentos en la búsqueda de la autonomía y la expresión literaria hispanoamericana. En el primero de ellos, la mirada a Europa fue necesaria para sustentar el desprendimiento de la influencia hispánica. En sus palabras:

Un primer momento, que se caracterizó por el afán de vincular la causa del continente a la “universalidad”, comprometiéndolo con la cultura europea. Cabe aquí el ideal positivista de Sarmiento, portavoz ideológico de la burguesía ascendente del siglo XIX, según el cual el destino argentino —y por esta vía el latinoamericano— debía proceder hacia una constante “desespañolización”, ya que si Europa constituía lo universal, España (junto con su herencia, evidente en nuestra propia “barbarie”) constituía lo marginal de esa cultura. La “civilización” sólo tenía sentido en comunión con Europa, ya que con España nos sentíamos provincianos. Vinculados de alguna forma a lo “universal”, superaríamos ese lastre y, en una curiosa interpretación de la historia, pasaríamos a ser una especie de *Weltbürger*, ciudadanos del mundo<sup>18</sup>. (Moreno-Durán, 2002, pp. 49-50)

A este primer momento corresponden los intentos autonómicos de Bello y, en especial, los de Sarmiento. En él, el pensamiento dualista, que buscaba contraponer lo bárbaro y lo civilizado y lo regional y lo cosmopolita en la búsqueda de la expresión americana, cumplía aún una función histórica en términos de la búsqueda de autonomía. El modernismo, a su vez, habría participado de este primer momento con su vocación cosmopolita, de la que consideramos un heredero a Espinosa, aunque ya integrando este último elementos que permiten cuestionar dicha oposición.

De hecho, en el sentido contrapuntístico que atribuimos a la novela, justamente se muestra cómo Francia, aquella nación europea que suele ser vista como modelo para las demás

---

<sup>18</sup> En su evaluación de este trabajo, el profesor Selnich Vivas nos hace notar lo siguiente: “Esta traducción de [Moreno-Durán] evidencia que su alemán era muy escaso. El concepto se interpreta como ciudadanos del mundo europeo, de la expansión europea. No del mundo, no del planeta”.

naciones tras la Revolución de 1789 y que, como se menciona en *La tejedora de coronas*, se esperaba que gracias a la masonería las otras culturas “aprenderían que [...] era la patria de todos los pueblos” (Espinosa, 1983, p. 268), se muestra caracterizada durante el asedio a Cartagena por su vanidosa superficialidad y su avidez de riqueza, más que como un agente supuestamente civilizatorio.

En un segundo momento, sin embargo, Moreno-Durán plantea la posibilidad de una lectura de nuestras realidades desprovista de cualquier *a priori* que busque definir la especificidad o autenticidad de la expresión americana, entre las que se cuentan las dicotomías que hemos mencionado hasta ahora. Es en este momento en el que irrumpe el concepto de *imaginación* como elemento superador en ese juego dialéctico:

El segundo momento de la búsqueda ontológica está dado por la coyuntura del pensamiento europeo (la crisis de la “modernidad”) y la entrada de América en la historia universal. Sólo que el modo de ser del continente no se busca ya en la universalidad excluyente de Europa, sino en realidades convivientes, propias, concretas, que nos aproximen más a aquellos que se nos parecen. Para Zea, la “accidentalidad”, o sea la sartreana referencia al hombre en situación, es lo que define ese punto en que los hombres se encuentran, aceptándose y reconociéndose a la vez, en el marco de unas peculiaridades que necesariamente habrían de remitirlos en su reflexión a lo que cada uno de ellos tiene de universalidad: es la conciencia sobre su propia accidentalidad lo que define el modo de ser latinoamericano. (Moreno-Durán, 2002, p. 50)

Partiendo de la noción existencialista del ser puesto en situación, Moreno-Durán plantea que, en lugar de acudir a categorías apriorísticas como las de lo bárbaro y lo civilizado, o lo regional y lo cosmopolita, para definir el “deber ser” de nuestras literaturas, tal como sucedía con la visión dualista propia del primer momento, se invierta el orden; es decir, se parta de un acercamiento inicial a nuestra realidad para hacerla aprehensible literaria e intelectualmente a

través de la imaginación —en otras palabras, hacerla expresión—, a través del bagaje cultural adquirido por el carácter sincrético de nuestra inteligencia, de lo que emergerá, solamente *a posteriori*, el rasgo de lo distintivamente americano.

La propuesta de Moreno-Durán coincide así con lo que José Martí había ya advertido en sus *Cuadernos de apuntes*, esto es, que “no hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya —Hispanoamérica” (Martí, 2021, p. 56), lo que concuerda también con la visión de otro maestro de América, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y lo que él llamó “ansia de perfección” en “El descontento y la promesa”, el primero de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Allí, escribe el dominicano: “Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla honradamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir, afinar, definir, con ansia de perfección”, a lo que remata: “El ansia de perfección es la única norma” (2001, p. 251).

La aspiración del escritor americano debe ser, entonces, la de la permanente búsqueda de la expresión lograda. De esta búsqueda se desprenderán los resultados que permitirán hallar a América. Quizás ninguna otra figura represente mejor esta concepción del escritor hispanoamericano que la de Jorge Luis Borges. El argentino es ejemplo de la búsqueda de perfección en la expresión propuesta por Henríquez Ureña, pero también de los alcances de una literatura hecha en Hispanoamérica capaz de trascender el pensamiento dualista de lo civilizado y lo bárbaro, de lo regional y lo cosmopolita. En este sentido, Ricardo Piglia hace decir a su personaje Emilio Renzi en *Respiración Artificial* —otro ejemplo de novela de ideas— que Borges cierra el siglo XIX argentino:

¿Y Borges? Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX. [...] su ficción sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria en el XIX. (Piglia, 2019, p. 130)

A lo que Emilio Renzi se refiere en este pasaje, a través de la escritura casi ensayística de Piglia, es justamente a que la obra de Borges cerró el siglo XIX al operar como una síntesis de la aparente dicotomía entre civilización y barbarie propuesta por Sarmiento. En un espacio de literatura cosmopolita, es decir, abierto, Borges ensaya replantear estos términos para ofrecer así una salida —o “cierre”, en palabras de Piglia— al problema central de la literatura del siglo XIX argentino y, con matices, de toda la literatura hispanoamericana, que es el de dicha antinomia. Aunque el deliberado anacronismo de Piglia no puede leerse sin cierta ironía, consideramos que en Borges esa síntesis se ejemplifica en el trato que dio, desde una mirada capaz de abarcar variadas latitudes y tiempos, a lo local.

Por ejemplo, en referencia al cuento “El hombre de la esquina rosada”, escribió en el prólogo a *Historia universal de la infamia*:

En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etcétera. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o (esta razón excluye a la otra, pero es quizás la verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica. (Borges, 2020, p.10)

Así, en el ejemplo citado, Borges desiste de abordar al compadrito, que es la manifestación de lo local en el cuento, de forma arquetípica y abstracta —o apriorística, siguiendo nuestra argumentación—, y le agrega complejidad a su representación al tratarlo como “individuo” capaz de elegir otras formas de expresión diferentes a aquellas que supuestamente deberían esperarse de él. Esta síntesis se hace posible únicamente a través de un imperativo ético:

el de no considerar a sus personajes como arquetipos sino como individuos con capacidad de elegir un destino, aunque muchas veces parezca impuesto o justificado por una fatalidad, como en la pertenencia a una determinada región, nación o tradición.

Espinosa siempre quiso ser leído en clave borgeana<sup>19</sup>. En esta operación sintética hay, entonces, una posibilidad de que esa lectura se lleve a cabo reivindicando el carácter cosmopolita de ambos, ya que en su concepción de la inteligencia americana, a través de la representación de Genoveva Alcocer, el cartagenero ofrece su propio encuentro de lo aparentemente civilizado (la ilustración y Europa), y lo aparentemente bárbaro (la brujería, la sensualidad, el vudú y América). De esta manera, ninguno de los bandos está en capacidad de reclamar una supremacía sobre el otro en la cosmogonía de Genoveva y, en esta síntesis, su búsqueda del universalismo, consideramos, se mostraría más certera que en la de la defensa de una idea como la del mestizaje.

Así, en la reivindicación de Borges del latinoamericano como un ser cuyo patrimonio es el universo, la experiencia de todos los hombres y mujeres habidos y por haber, está prefigurada la idea, que en clave metafísica, cierra *La tejedora de coronas*:

[...] la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes, para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de

---

<sup>19</sup> Espinosa hizo énfasis sobre esto en diferentes entrevistas. En aquella que sostuvo con Gustavo Forero Quintero en 1998, incluida al final de *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa*, se encuentran dos declaraciones que ilustran muy bien esta voluntad: “Yo sí tengo influencia de Borges, incluso en la temática, pero nadie me la ha querido señalar. Yo he insistido que da miedo” (Espinosa y Forero, 2006, p. 441). Y: “Yo he estado leyendo a Borges por allá desde el año 60. El primer libro que leí de Borges fue *El hacedor*, y me fascinó. Y de ahí en adelante me volví un lector ávido de Borges, y es el autor que yo más he releído en este mundo. Cada vez que me siento desolado cojo un cuento de Borges y nadie, ningún crítico, ha condescendido a aceptar que yo tengo influencia de Borges. Mucha influencia de Borges” (Espinosa y Forero, 2006, pp. 441-442).

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios”. (Espinosa, 1983, p. 446).

Habiéndonos permitido esta breve reflexión, concentrémonos ahora en la tercera toma de posición de Espinosa que queremos abordar en este capítulo.

### **Revaloración de la relación entre historia y literatura**

La tercera toma de posición de Germán Espinosa que buscamos abordar en el presente capítulo está relacionada con su concepción de la interacción entre historia y literatura. Gran parte de la atención que ha generado la obra de Germán Espinosa entre la crítica se debe a sus novelas catalogadas bajo el subgénero de novela histórica, entre las que se cuentan *Los cortejos del diablo*, *La tejedora de coronas* y *El signo del pez*. Este subgénero comenzó a afianzarse desde comienzos del siglo XIX a través de referentes como el escocés Walter Scott y su influyente novela *Waverley*.

Dicho auge puede atribuirse, entre otros factores, a la consolidación de los estados nacionales como forma de organización política, que se dio justamente en el XIX, y a la consecuente necesidad de indagar por la tradición y las identidades sobre las cuales estos podrían sustentarse. Así, uno de los principales rasgos de la novela histórica ha sido el de abordar “una época importante en el pasado de una comunidad. Es decir, entregar a una comunidad de lectores la representación de un pasado que los une y que se asocia a la vida de la comunidad (Silva Rodríguez, 2022, p. 22).

Una cuestión que ha ocupado a quienes han estudiado este subgénero es cuánto tiempo en el pasado debe volver una novela para considerarse histórica, ya que, en un sentido estricto, toda novela lo sería en cuanto abarca un determinado periodo que, al momento de narrar, ya se ha

convertido en pasado, incluso aquellas que se ambientan en la contemporaneidad, ya que un presente absoluto resulta inaprehensible literariamente.

En este sentido, Seymour Menton considera que un posible camino para catalogar una novela como histórica se halla considerando solo “aquellas novelas cuya acción se ubica total o parcialmente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” (1993, p. 32). La postura de Menton se desprende, a su vez, de la de Enrique Anderson-Imbert, quien asegura que “llamamos «novelas históricas» a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (Anderson-Imbert citado por Menton, 1993, p. 33).

Sin embargo, más que hallar una definición estricta, lo que a nuestro juicio resulta de mayor interés en lo relativo a la novela histórica consiste en la particular relación de este subgénero con la historiografía. Si bien la novela histórica y la historiografía tienen finalidades y metodologías diferentes, y en esa medida no deben confundirse, la segunda representa una condición *sine qua non* para la primera. En otras palabras, la novela histórica requiere de la existencia previa de un discurso historiográfico para poder constituirse. Así, para Manuel Silva Rodríguez,

[...] la novela histórica se define por la imbricación en el discurso novelesco o ficcional de otro discurso: el de la historia. Por eso es pertinente decir que la novela histórica es un discurso ficcional que implica, y por tanto utiliza para sus fines literarios y estéticos, el discurso histórico. (Silva Rodríguez, 2022, p. 27)

De esa compleja relación entre ficción e historia se desprende una especie de pugna interna entre las obras pertenecientes a este subgénero según destaque más el componente literario o el historiográfico, lo que llevó a Silva Rodríguez a plantear que “en la médula de la novela histórica se halla su carácter problemático, incluso podría decirse que el riesgo de la

pérdida de autonomía estética” (2022, p. 28). Sin embargo, en esta complejidad se encuentra también su principal virtud, esto es, la de “dirigir desde la estética y la literatura interrogantes a ámbitos epistemológicos, éticos, políticos y ontológicos en nuestra relación con el pasado y con la historia” (Silva, 2022, pp. 28-29). Para esto último, sin embargo, el escritor deberá contar con un importante grado de autonomía que lo aleje de los discursos y construcciones oficialistas sobre la historia de un determinado periodo o comunidad.

Para el caso latinoamericano, Menton ofrece en su libro *La nueva novela histórica en América Latina. 1972-1992* una breve reconstrucción de la manera en que este subgénero operó en el marco de los principales movimientos literarios del siglo XIX y la primera parte del XX, es decir, en el romanticismo, el modernismo y lo que él llamó el “criollismo”. En el caso del romanticismo hispanoamericano, Menton destaca que uno de los roles que cumplió este subgénero fue el de “contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a los lectores con los personajes y sucesos del pasado” (1993, p. 36). Además, según continúa el estadounidense, las novelas históricas en el marco de dicho movimiento operaron políticamente a favor de los proyectos liberales que buscaban oponerse a aquellos de carácter conservador, los cuales “se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial” (1993, p. 36).

Por su parte, durante el modernismo, las novelas históricas se distanciaron del interés romántico de construir una conciencia nacional para encontrar un camino que les permitiera “encontrar alternativas al realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués y, en el caso de México, a la turbulencia revolucionaria” (Menton, 1993, p. 37). Con esta consideración crítica, Menton parece corroborar la muy difundida idea de que el modernismo fue

un movimiento que se concentró esencialmente en el aspecto estético de la producción literaria, alejándose de cualquier forma de compromiso con la reflexión sobre las condiciones sociales y políticas de las sociedades de su tiempo, actitud que puede resumirse en el *topos* literario de la “torre de marfil”.

Por último, en el periodo que Menton denomina “criollista”, esto es, el comprendido entre 1915 y 1945, “la búsqueda de la identidad nacional volvió a ser una preocupación importante [de la novela histórica], pero con énfasis en los problemas contemporáneos: la lucha entre civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo” (Menton, 1993, p. 37).

Sin embargo, estas definiciones pertenecen a lo que Menton cataloga como “novela histórica tradicional”, a la que contrapone una nueva caracterización, la de “nueva novela histórica”, que elabora, inicialmente, a partir de la novelística de Alejo Carpentier. Según el estadounidense, algunos elementos que caracterizan este tipo de novelas son su muralismo, erotismo y experimentación en estructura y lenguaje (1993, p. 30); sin embargo, estos son rasgos que no son exclusivos de la nueva novela histórica y pueden encontrarse también en la novelística del *boom*. Más allá de estos rasgos compartidos, el estadounidense describe seis características que sí resultan propias de este tipo de novelas:

- 1) la “subordinación” de la representación de determinado periodo histórico a ciertas ideas expresadas por Borges en cuentos como “Tema del traidor y del héroe” e “Historia del guerrero y la cautiva”, entre ellas, según argumenta Menton, las de “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia, y,

paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir” (1993, p. 42).

2) la presencia de anacronismos, omisiones y exageraciones que distorsionan conscientemente la historia.

3) la “ficcionalización” de personajes históricos en detrimento de la creación de personajes ficticios que protagonizan la acción de estas novelas.

4) la presencia del autor en la ficción-narración a través de comentarios, en lo que Menton reconoce también la influencia de Borges: “no se le puede negar a Borges su influencia en poner de moda las frases parentéticas, el uso de la palabra “quizás” y sus sinónimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página” (1993, p. 43).

5) la intertextualidad, es decir, la alusión a otras obras en la ficción novelesca.

6) la aparición de lo dialógico, lo carnavalesco, lo paradójico y lo heteroglósico, según fueron conceptualizados por Mijaíl Bajtin.

Menton incluye a *La tejedora de coronas* entre los ejemplos de nueva novela histórica en Hispanoamérica. De acuerdo con los intereses de nuestra investigación, destacamos, en especial, dos de las características que menciona Menton; a saber, la presencia del autor en la narración y la intertextualidad, ya que nos permiten abordar la toma de posición de Espinosa en la relación entre literatura e historia y, a la vez, trazar un vínculo entre la tradicional caracterización de *La tejedora de coronas* como novela histórica con la novela de ideas a través de la irrupción del ensayismo en la obra literaria.

### ***La (re)escritura del pasado desde el presente del escritor***

En *La liebre en la luna*, Espinosa expone su concepción respecto a la relación entre literatura e historia en dos ensayos: “Reflexiones sobre literatura histórica” y “La historia (y nuestra historia) y la literatura”. En ambos ensayos, el cartagenero aborda algunos problemas de esencial importancia para el subgénero, entre ellos, cuánto tiempo debe transcurrir entre el periodo que aborda un escritor en su obra y el momento en que la escribe para que adquiera el carácter de histórico, la relación que existe entre la literatura y la historiografía entendida como discurso científico, los motivos que llevan a un escritor a ocuparse del pasado en lugar de hacerlo con el presente o, incluso, si es siquiera posible aprehender narrativamente el presente.

En primer lugar, Espinosa establece sus limitaciones en tanto escritor respecto a las aspiraciones científicas y las metodologías propias de la historiografía para desmarcarse así de ella en su propuesta literaria. En este sentido, indica el cartagenero: “Debo advertir, sin embargo, que estoy lejos de ser un investigador científico; que apenas me considero un lector desordenado, aunque memorioso. Poco podría decir aquí acerca de la recopilación de materiales históricos, yo que tan sólo hago notas al azar” (1990, p. 67).

Si bien el tono modesto que emplea Espinosa en este pasaje no se condice con la laboriosa documentación que tuvo que realizar para su erudita recreación del siglo XVIII americano y europeo en *La tejedora de coronas* —que, con Menton, podríamos considerar un esfuerzo “muralístico”—, lo que el cartagenero busca explicitar es que los intereses estéticos de la novela histórica van por un camino diferente al de la historiografía:

Toda novela, aunque irrumpen en ella personajes incuestionablemente históricos, debe ser considerada siempre ficción. Ante todo porque la fidelidad a lo establecidamente histórico no es

disciplina grata al novelista. A lo sumo, y por hacer una paradoja, podríamos hablar de “historia-ficción”, en el sentido en que lo hacemos de “ciencia-ficción”. O mejor, de lo “histórico-psicológico”, es decir, de la historia no como la narran los documentos, sino como es probable que haya ocurrido y se impone misteriosamente a la fantasía del novelista. (Espinosa, 1990, p. 70)

De esta manera, Espinosa reivindica el derecho del escritor a explorar en su narrativa aspectos diferentes a la mera reconstrucción de períodos históricos para abrirle campo a otros propiamente literarios como la irrupción de la imaginación, la construcción de la psicología de los personajes, la inclusión de anacronismos, entre otros, al momento de ocuparse de un determinado momento histórico. En ese sentido, lo que hace Espinosa constituye una afirmación de la autonomía literaria del escritor respecto a la historiografía.

Por otra parte, a esta concepción de la literatura y la historia, se suma la que quizás sea la reflexión de mayor interés para nuestro trabajo que realiza el cartagenero en torno a la novela histórica: esto es, que, desde su punto de vista, por más que un autor escriba sobre un pasado más o menos lejano, en realidad está escribiendo sobre el tiempo en que vive. En ese orden de ideas, indica el cartagenero que “hay que recordar siempre que en la novela, así se ocupe del pasado más remoto —Grecia o Babilonia—, el escritor asume una posición de su tiempo, porque él no puede ser sino producto de su tiempo” (Espinosa, 1990, p. 70).

Así, el punto de vista del siglo XX del que Espinosa se vale en *La tejedora de coronas*, a pesar de estar recreando el final del XVII y gran parte del XVIII, se nos hace evidente especialmente en un pasaje, en el que Genoveva refiere con exactitud el fragmento de un libro que habría de ser escrito en el futuro pero que en la diégesis de la novela le es revelado misteriosamente:

[...] y allí llegaría Isidore a echar raíces, según pude averiguar pasados muchos años, 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, y a la del Pitigauo, intuirá cómo, a pesar de todo, resultaría mucho más fácil reconocer la profundidad del océano que la del corazón humano, para llegar así a entonar un verdadero canto, una melodía encantada, *contra las estrellas al norte, contra las estrellas al oeste, contra la luna, contra las montañas parecidas desde lejos a gigantes rocosos que yacen en la oscuridad, contra el aire frío que aspiran a pleno pulmón y que les vuelve rojo y quemante el interior de las narices, contra el silencio de la noche, contra los mochuelos cuyo vuelo sesgado les roza la jeta y que llevan una rata o una rana en el pico*, no sé de dónde me han brotado esas palabras, me parece que de los lebrillos de la bruja de San Antero, porque creo que son palabras del futuro, no mías en todo caso, sino de algún visionario que vendrá [...]. (Espinosa, 1983, pp. 362-363)

Las frases que aparecen en cursiva en este pasaje de la novela corresponden a un fragmento de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, un escritor del siglo XIX, es decir, de un tiempo posterior al de los hechos que se cuentan en la novela y al ciclo vital de Genoveva. Por otra parte, este fragmento está transcrito en el perfil que Rubén Darío le dedicó al franco-uruguayo en *Los raros*, donde el nicaragüense también se refiere a él como un “visionario” (Darío, 2017, p. 170), lo que no podemos dejar de leer como un guiño de Espinosa al texto dariano.

Una (re)escritura del pasado que se geste desde la perspectiva de la experiencia presente del escritor, está determinada, cuando menos, por dos aspectos: el primero de ellos se relaciona principalmente con la técnica misma de la escritura, en especial, en lo referente a los medios de los que dispone para elaborar la perspectiva desde la cual va a abordar el pasado. Esto se refiere particularmente a los recursos culturales, científicos y políticos de los que dispone el escritor

para apoyar su abordaje del periodo de su interés que no estaban disponibles en ese entonces, incurriendo así en una anacronía que, sin embargo, contribuye a ampliar su perspectiva:

No es, pues, igual una novela sobre el siglo XIX, escrita por un hombre del siglo XIX, que por uno del XX, cuya perspectiva histórica y científica es diferente. El novelista del XIX no poseía los recursos que al del XX le han aportado, por no apelar a mayores ejemplos, el psicoanálisis o la psiquiatría contemporáneos. Yo estoy seguro, vamos a decir, que por esa misma razón, las mejores novelas sobre el siglo XX se escribirán en el XXI. (Espinosa, 1990, p. 70)

El segundo aspecto, en cambio, se refiere a la intención que asiste al escritor al volver sobre un tiempo anterior para ubicar la acción de su novela, en lugar de elegir para ella el presente en que vive:

Cierto público no comprende, según he logrado vislumbrarlo, el porqué un escritor se separa de su tiempo para explorar en épocas distantes: ignora que es más fácil criticar, ironizar, satirizar lo actual remitiendo al lector a tiempos lejanos, para así desmontar su guardia. Ignora, además, las ventajas que puede aportar, cuando se trata de reflexionar sobre el destino humano, la perspectiva histórica. (Espinosa, 1990, pp. 76-77)

La conciencia de Espinosa sobre esta particular característica de la novela histórica sustenta un motivo que ha acompañado a los estudios sobre *La tejedora de coronas* a partir de trabajos como “El diseño de «*La tejedora de coronas*». Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible” de Cristo Rafael Figueroa, uno de los críticos y académicos que más asiduamente se ha ocupado con la novela. Dicho motivo consiste en afirmar que, más que volver narrativamente sobre el pasado, *La tejedora de coronas*, a través de la enunciación de Genoveva Alcocer, logra configurar una “historia posible” para Hispanoamérica:

La actitud monologal como estructura de comunicación y la cercanía de la muerte hacen que el discurso de Genoveva se convierta en un acto fallido pero paradójicamente libre y autónomo respecto a la realidad que ella confiesa inaprehensible; al mismo tiempo, su voz de

antischerezada, traída por la gravitación extratextual que la circunda, metaforiza las instancias históricas confiriéndoles otras significaciones: la ilusión de una historia posible para América Latina, la profecía desde su pasado o la necesidad de una conciencia activa sobre sus fisuras, sus carencias o sus procesos irresueltos. (Figuerola, 1992, pp. 31-32)

Este juego de acercamiento y alejamiento literario respecto al discurso historiográfico es, como mencionamos, un ejercicio de autonomía literaria, ya que permite desprenderse, en los momentos en los que el propósito de la novela así lo requiere, de las ataduras de lo fáctico de la historia, para plantear interrogantes sobre el presente del escritor. Así, el uso de una perspectiva del siglo XX en la novela para volver sobre el intercambio cultural entre América y Europa en el siglo XVIII posibilita análisis que reconozcan la contingencia de una modernidad de ida y vuelta a partir del diálogo de las tradiciones intelectuales de ambos continentes o que problematicen los elementos coloniales y más atávicos que perviven en nuestras sociedades latinoamericanas contemporáneas.

César Valencia Solanilla retoma el motivo de la “historia posible” en el ensayo “Variaciones sobre la historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa”, donde indica que:

[cualquiera] de los eventos y personajes históricos que se revelan en la novela tiene esa marca hacia la “historia posible”; la protagonista de la obra, Genoveva Alcocer, “la tejedora de coronas”, teje y desteje la historia en la medida en que entra en contacto con ella y en beneficio de la verosimilitud artística, bien sea fungiendo de amante del joven Jean-Marie [*sic*] Arouet (Voltaire), asistiendo a ceremonias iniciáticas francmasónicas de la Gran Logia en París, padeciendo la presión [*sic*, debe ser “prisión”] en la Bastilla por sus acciones revolucionarias, siendo desterrada de su ciudad natal, Cartagena de Indias, por la invasión de los filibusteros de la Tortuga y las tropas del barón de Pointis, saludando a Luis XIV el rey galante, entrevistándose con el papa Benedicto XIV, y un sinnúmero de aventuras en el mundo de la realidad real, es decir,

la realidad histórica. Este accionar y deambular de la protagonista en el mundo histórico deconstruye las supuestas verdades del pasado en el presente de la narración, ya que el recuerdo de Genoveva no es una frágil mirada de lo que “fue” la historia y de lo que ella vivió como ser en esa historia, sino una presencia latente y poderosa del deber ser de la historia, que configura en el discurso de la novela la “historia posible”, soberana, libérrima, transgresora e irónica del pasado. (Valencia Solanilla, 2017, p. 322)

En la construcción de esa historia posible, el escritor está en capacidad, en tanto ha afirmado su autonomía, de transgredir la historiografía para plasmar su particular visión sobre el pasado desde el mundo en que vive. Muchas veces, para esa formulación, puede valerse de la inclusión de ideas y elementos ensayísticos y narrativos-subjetivos que le ayuden a dialogar con la Historia. En ese sentido, una novela histórica como *La tejedora de coronas* puede considerarse también como una novela de ideas, tal como la concibió Espinosa, o como una novela ensayo, sobre lo que volveremos más adelante.

### **El modernismo hispanoamericano visto por Germán Espinosa**

En el capítulo anterior, nos referimos a tres tomas de posición de Germán Espinosa en el campo literario colombiano siguiendo al sociólogo francés Pierre Bourdieu. Allí, indicamos que una de las particularidades de las relaciones entre los agentes en el campo literario es que el capital simbólico no se distribuye únicamente entre quienes ocupan posiciones dominantes, sino que puede también concentrarse, e incluso en mayores proporciones, en figuras marginales u *outsiders*. Estas figuras suelen estar representadas por agentes que construyen su legitimidad a través del distanciamiento, el rechazo o el enfrentamiento directo a las posiciones dominantes al interior del campo. Dos ejemplos que mencionamos y que ayudan a ilustrar esta particularidad son las vanguardias literarias y los llamados “poetas malditos” de la Francia del siglo XIX.

Partiendo de ello, buscamos argumentar que Espinosa se percibió a sí mismo como un escritor marginal. Dicha marginalidad, asumida como una anacronía con su tiempo, le permitió volver sobre movimientos y estéticas que algunos de sus contemporáneos daban por superados, entre ellos, el modernismo hispanoamericano. Presentarse como un escritor marginal constituyó además, en nuestra opinión, una estrategia del cartagenero para tratar de capitalizar simbólicamente su obra de acuerdo con la particularidad del campo literario expresada en el párrafo anterior, en especial en un momento en que como escritor ya gozaba de cierto reconocimiento en los círculos académicos. Tal situación posibilitó que se separara de algunas tendencias en boga entre otros autores e intelectuales de su tiempo, tanto en lo que respecta a lo propiamente literario como a las posturas políticas que asumieron.

Una vez abordado lo anterior, nos concentramos en las lecturas y en algunos aspectos biográficos que evidencian la relación de Espinosa con el modernismo hispanoamericano para

tratar de dotar de un sustento empírico a nuestra hipótesis de que este movimiento literario tuvo influencia en él en tanto escritor, especialmente a través de la lectura de Darío, Lugones, Valencia y Silva, ya que consideramos que, sin la capacidad de demostrar la asimilación de obras y autores de dicho movimiento, nuestra argumentación respecto a que *La tejedora de coronas* como novela de ideas guarda una continuidad con la novela modernista resultaría más un ejercicio de interpretación meramente especulativo.

Por esta razón, por más que el material bibliográfico usado en el presente capítulo tiene un carácter marcadamente subjetivo, en el contexto de las elecciones de un autor como tomas de posición su uso se halla al menos parcialmente justificado ya que, en los estudios literarios, muchas veces,

[a] falta de disponer de las respuestas «sinceras e ingenuas» a un cuestionario metódico sobre el conjunto de los puntos de referencia, aglutinantes o de rechazo, respecto a los cuales quedó definido el proyecto creador, sólo cabe basarse en declaraciones espontáneas, por lo tanto a menudo parciales e imprecisas, o en indicios indirectos para tratar de reconstituir a la vez la parte consciente y la parte inconsciente de lo que ha orientado la decisión del escritor. (Bourdieu, 2018, p. 139)

La elección de dichos elementos bibliográficos se explica, además, en tanto no existe publicado otro material como el epistolario del escritor o diferentes versiones de la novela —ni pudimos tener noticia de la existencia de un archivo que los contenga de forma inédita en alguna institución pública—, lo que permitiría pensar en hacer un rastreo de carácter genealógico para buscar fijar la intencionalidad de la novela y, en esa medida, dimensionar el grado de conciencia con el que el escritor haya seguido y desarrollado o no en ella el ejemplo de la novela modernista.

Para cerrar este segundo capítulo, nos concentramos, con el ánimo de trascender lo meramente biográfico, en la conceptualización que Espinosa, entendido ahora no solo como escritor, sino también como intelectual, realizó del modernismo. En dicha conceptualización percibimos ciertos puntos de encuentro entre Espinosa y críticos como Gutiérrez Girardot y Ángel Rama.

### **Espinosa entendido como un escritor marginal y anacrónico**

Partiendo de su obra ensayística y memorialística y de entrevistas que concedió a lo largo de su vida, puede afirmarse que Germán Espinosa se consideró a sí mismo como un escritor marginal. En el ensayo “El espécimen literario: rudimento, germinación y viacrucis”, escrito originalmente para ser leído en conferencia en 1988 y compilado posteriormente en la *Liebre en la luna*, el escritor cartagenero se definió así:

No he sido, a lo largo de mis días, que en años componen ya cinco decenios, tan solo un escritor marginal (un *outsider*, como dicen, con más estricto sentido de los espacios vitales, los ingleses), sino además un escritor con indeclinable vocación de marginalidad. En arte, toda oficialización es un sepelio. Sinceramente espero, mientras me sea posible, deleitarme en manjares para vivos mejor que en manjares para muertos. (1990, p. 51)

Si nos atenemos a lo expresado por Espinosa en este pasaje, podríamos asumir que la marginalidad a la que se refiere no le fue impuesta desde su entorno, o, al menos, no completamente, sino que esta representó para él una “vocación”, lo que constituiría entonces, una toma de posición en el sentido pleno del término. De tal manera, dicha vocación de marginalidad le habría permitido, no solo afirmar su literatura en un sentido de autonomía al alejarse de los valores oficiales —que comparó con un “sepelio” y con “manjares para muertos”—, sino,

también, establecer una distancia con los valores literarios y las estéticas de su tiempo, ya que toda marginalidad se afirma en contraposición a una determinada centralidad o tendencia dominante.

Sin embargo, la afirmación de una marginalidad elegida o autoimpuesta en el caso de Espinosa debe ser matizada, ya que es posible rastrear en su carrera literaria una serie de factores externos que contribuyeron a configurarla, incluso contra su voluntad. Por otra parte, el cartagenero tomó algunas decisiones que lo vincularon durante los años setenta con sectores del liberalismo liderados por Alfonso López Michelsen, y, por ende, representaron tomas de posición que lo acercaron al poder político, alejándose consecuentemente del autor con aspiraciones a constituirse como un *outsider* que presenta en su ensayo-conferencia.

Para comenzar a indagar el sentido en que puede afirmarse que Espinosa se concibió a sí mismo como un escritor marginal, partamos, en primer lugar, de que este tuvo que encontrar sustento durante muchos años en trabajos ajenos al ejercicio literario propiamente dicho. Durante la presidencia de López Michelsen (1974-1978), por ejemplo, ocupó puestos diplomáticos en Kenia y Yugoslavia. Además, en el contexto de la campaña presidencial de este último, en 1973, publicó un libro polémico, *Anatomía de un traidor*, que, a medio camino entre el reportaje y la apología, aborda el famoso “Caso Handel”, por el cual el entonces candidato fue acusado de corrupción en 1943, durante la segunda presidencia de su padre, Alfonso López Pumarejo. Este hecho, sin duda, constituyó un uso oficialista de la escritura por parte de Espinosa, lo que pondría en entredicho su “vocación de marginalidad” y le alejó de los principios de la autonomía literaria.

Su trabajo en cargos oficiales estuvo principalmente asociado a este periodo y, con el tiempo, Espinosa declararía en múltiples ocasiones su desencanto y distanciamiento de la política. En realidad, el oficio que más ampliamente ejerció mientras consolidaba su carrera literaria y, con ella, su autonomía como escritor, fue el del periodismo. La perspectiva del cartagenero hacia dicho oficio fue, sin embargo, ambigua. En entrevista con Gustavo Forero Quintero, fechada en 1998, Espinosa ofreció su punto de vista sobre la relación entre literatura y periodismo:

Yo fui periodista durante muchos años, y eso sí me afectaba tremendamente. Recuerdo que Hemingway decía que el periodismo era una buena experiencia para un escritor pero si sabía abandonarlo a tiempo. Creo que fue lo que yo hice, lo abandoné a tiempo. Porque el periodismo tiene un problema y es que la necesidad de escribir, que está en la base de todo escritor, la grafomanía, se sacia con la escritura periodística. Entonces, una persona que está todo el día en un periódico escribiendo no va a llegar a su casa a escribir por la noche. Y además caemos en el fenómeno que señalaba García Márquez de la literatura de hombres cansados. En realidad la literatura no se puede mezclar con ningún otro trabajo. Yo, en las épocas en que he estado trabajando, he durado muy poco por regla general, no he podido escribir. Tengo que renunciar y lanzarme a la aventura, para poder escribir. (Espinosa y Forero, 2006, p. 455)

Espinosa ejerció, entre otros medios, como redactor político para la United Press International entre 1959 y 1964 (Figuerola, 2007, p. 24), lo que, en el contexto colombiano de los sesentas y setentas, generó algún recelo en sectores de la izquierda por tratarse de una agencia de prensa estadounidense. Un ejemplo del rechazo que causaba la United Press entre la izquierda del continente se encuentra en una anécdota traída a cuenta por Espinosa en sus memorias durante el cubrimiento de una reunión del Comité de los 21 en Bogotá, evento en el que coincidió con García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, quienes trabajaban, a su vez, para la

agencia cubana Prensa Latina. Según cuenta allí, “por Prensa Latina estaban Plinio Apuleyo y García Márquez. Cuando, en el aeropuerto, quisimos entrevistar al ministro cubano de Relaciones Exteriores, un miembro de la delegación se interpuso y profirió: «No, para la United Press ni mierda»” (Espinosa, 2003, p. 157).

Sumado a ello, las posiciones liberales de Espinosa, sus críticas a algunos sectores de la izquierda y la publicación en 1979 de *El magnicidio*, contribuyeron a que el cartagenero fuera visto, en cierta medida, como un escritor reaccionario. Él mismo refiere su punto de vista respecto al ambiente político que se vivió en las décadas de los sesentas y setentas en el libro publicado póstumamente *Herejías y ortodoxias*:

Con las radicalizaciones sobrevenidas a lo largo de los sesentas y setentas y con el auge consiguiente de los extremismos, el simple conservadurismo y hasta el liberalismo de raíz más popular comenzaron a ser desplazados hacia la derecha, en tanto en el concepto de izquierda se enseñoreaban sólo el socialismo que tocara con Marx y, por supuesto, el comunismo. En Europa, alentaron prejuicios contra quien condenara la violencia revolucionaria y, sobre todo, contra cualquier latinoamericano que no profesara las creencias del Che Guevara y de Fidel Castro. (2008, pp. 45-46)

La marginalidad en Espinosa, en su autocomprensión como escritor e intelectual, se manifestó así como un desfase con su tiempo en lo que respecta a los valores estéticos y políticos. Una de las maneras en las que lo hizo fue a través de la noción de *anacronismo*. Espinosa se proyectó a sí mismo como un escritor que rechazó los usos literarios y políticos de sus contemporáneos para buscar valores estéticos e ideológicos en otros tiempos históricos que le permitieran establecer marcos de expresión que fueran a contracorriente. En coherencia con esta autocomprensión como escritor anacrónico, hizo parte de un grupo de literatos que buscaron

alejarse de algunas recepciones que tuvieron corrientes como el realismo mágico, según mencionamos en el capítulo anterior, pero también del *boom*, el realismo comprometido, la novela de la violencia o el costumbrismo.

Esta conciencia del anacronismo y la marginalidad frente a las tendencias en boga de la literatura permitieron que Espinosa volviera sobre movimientos estéticos aparentemente superados, como el modernismo hispanoamericano, y afirmara la influencia que habían tenido en él. Consideramos, entonces, que es justamente en este sentido en el que la revaloración del movimiento liderado por Rubén Darío que llevó a cabo el cartagenero cobra pleno sentido, ya que le permitió apuntalar su anacronía y su posición de *outsider*. Sobre su anacronismo indica Espinosa:

Hasta allí el pretendido brillo de mi estilo, en el cual reconozco herencias aparentemente imborrables de mis primeras lecturas, realizadas en la penumbra de la biblioteca familiar: fray Luis, Quevedo, Garcilaso, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, que, entre otros, fueron los autores favoritos de mis años púberes. No me explico por qué ningún crítico —en esos artículos que muy esporádicamente se ocupan de mí en casi subrepticias revistas de literatura— ha querido advertir que, en cierto sentido, configuro un tipo de literato absolutamente anacrónico. No tanto por mi inclinación a remontarme en mis relatos a otros tiempos históricos [...] como por mi insistencia en hábitos retóricos que desdeñan mis contemporáneos. (1990, p. 40)

La crítica, por su parte, ha señalado con relativa frecuencia la afinidad de Espinosa por el modernismo; es el caso, por mencionar solo algunos nombres, de Cristo Rafael Figueroa, Luz Mary Giraldo, Orlando Araújo Fontalvo, Gustavo Forero Quintero y, más recientemente, Diana Hernández Suárez. Sin embargo, salvo esta última, dicho señalamiento ha hecho parte de trabajos que tenían como propósito abordar otros aspectos de la obra del cartagenero, por lo cual fue mencionado apenas tangencialmente. Sobre la relación entre el modernismo y la anacronía de

Espinosa, Hernández Suárez apunta en el ensayo “El modernismo *siècle* XXI: música y poesía en *Cuando besan las sombras* de Germán Espinosa” que

Espinosa no gozó de las virtudes de la lírica contemporánea. Seguía atado a la estética modernista. En verso, ello le impidió asimilar otras nuevas corrientes. En prosa, por el contrario, lo mantuvo en una temperatura de belleza y erudición difícil de alcanzar. (Hernández Suárez, 2017, p. 340)

Aunque ya mencionamos que el citado trabajo de Hernández Suárez representa un caso excepcional, en tanto que otras obras críticas solo han mencionado la presencia del modernismo en la producción literaria de Espinosa sin profundizar mucho en ella, la identificación de tal afinidad en los trabajos de los autores mencionados más arriba contribuye a respaldar la hipótesis que permite trazar un vínculo entre la novela modernista y *La tejedora de coronas*, como ya veremos en el tercer capítulo de esta investigación. Además, la defensa por parte de Espinosa de la vigencia de la estética modernista a finales del siglo XX se ve apoyada por declaraciones del mismo autor: “A mí —con perdón— me parece que la lengua española está lejos de haber superado, en destreza y en profundidad, al calumniado modernismo” (1989, p. 35), escribió, por ejemplo, en el breviario que dedicó a Guillermo Valencia.

Así pues, la marginalidad que Espinosa se adjudicaba en su ensayo-conferencia de 1988, cuando su reconocimiento como escritor finalmente comenzaba a repuntar, le sirvió para capitalizar su obra simbólicamente, cuando menos, ante un público especializado. Si bien no fue una toma de posición completamente autónoma de su parte, ya que esa marginación le provino también de su entorno y de la imposibilidad de alcanzar plenamente la autonomía literaria en sus

primeros años de escritor, sí le permitió, en cambio, valorar la presencia de algunas tendencias estéticas en su producción literaria para ligarse así a una determinada tradición literaria.

Fue a partir de la publicación de *La tejedora de coronas*, con la que fue finalista del premio Rómulo Gallegos, que se presentó un mayor interés de parte de la academia, la crítica especializada y el periodismo por su obra. Un hecho que desencadenó ese interés fue la lectura que el sacerdote jesuita Marino Troncoso, director del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, hizo de *La tejedora de coronas*. Aquello significó, en palabras de Orlando Araújo Fontalvo, “para ponerlo en términos de la propia Iglesia, como la absolución, la redención quien, hasta entonces, había sido visto como una especie de anticristo literario” (Araújo Fontalvo citado por Pineda Buitrago, 2017, p. 227). En adelante, Espinosa se legitimó dentro de la academia universitaria (Pineda Buitrago, 2017, p. 227) y, si bien desde finales de los ochenta ya había sido objeto de reconocimiento e invitaciones a eventos académicos, esta atención se intensificó a comienzos de los noventa gracias a hitos como la publicación en 1991 de *6 ensayos sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, por la Fundación Fumio Ito y la Universidad Javeriana —misma institución a la que perteneció Troncoso—, y, en 1992, el reconocimiento por parte de la Unesco de su novela como patrimonio de la humanidad.

Ya para 1998, en la citada entrevista que Espinosa ofreció a Forero Quintero, el cartagenero dio testimonio de una vida sustentada en su oficio de escritor y aclaró que, quizás, la única condición para alcanzar la autonomía en la literatura es gozar de cierto prestigio, o, en otras palabras, de capital simbólico:

[Se necesita] tener prestigio, eso sí. Hoy día se pagan muy bien las conferencias, las asesorías editoriales, incluso la lectura de libros para dar opinión a las editoriales. En fin, las universidades. No todas pagan bien, pero algunas pagan muy bien. Algunas incluso, como fue el caso mío con la Javeriana hace un tiempo, hacen una excepción con el escritor y pagan un sueldo muchísimo más alto del que pagan a los demás profesores. (Espinosa y Forero, 2006, p. 454)

Tras esta breve interpretación respecto a la autocomprensión de Espinosa como autor marginal y al papel que jugó el modernismo en dicha actitud, nos proponemos revisar ahora algunas de las lecturas de modernistas realizadas por el cartagenero que sirvan de soporte empírico para justificar nuestra concepción de este como un autor que guarda cierta continuidad con el modernismo.

### **Las lecturas modernistas de Espinosa: Darío, Lugones, Valencia y Silva**

El primer contacto de Espinosa con el modernismo se dio durante la niñez, a través de su padre, Lázaro Espinosa, quien fue periodista y director de *El Fígaro*, además de poeta aficionado y admirador del payanés Guillermo Valencia. Así, en un contexto familiar y privado, se comenzó a gestar la afinidad del autor de *La tejedora de coronas* con el movimiento modernista. Al comienzo de sus memorias, se relata una anécdota que ilustra muy bien la manera en que el gusto de su padre por la poesía de Valencia ayudó a determinar su personalidad literaria. El recuerdo se remonta presumiblemente a 1941, cuando Espinosa no contaba con más de tres años, y abarca los días posteriores al regreso del padre de un viaje a los Estados Unidos, a donde fue en busca de fortuna:

A partir de ese día [del regreso del padre], a tempranas horas, nos instalábamos en el ancho balcón de la Media Luna, bajo el cual la ciudad [Cartagena] comenzaba a desperezarse, y don Lázaro se empeñaba —creo que de ello se arrepintió más tarde, como tantas veces lo he

declarado— en hacerme grabar en la memoria extensos poemas de Guillermo Valencia, su autor favorito por esos tiempos. Aún guardo indemnes y puedo recitar de un tirón composiciones como *Anarkos*, *Croquis* y *A Erasmo de Rotterdam*, y no desecho el que, por esa razón eminentemente sentimental, haya sido toda la vida admirador de Valencia y haya escrito, tantos años más tarde, un ensayo en el cual intento defenderlo de esa sobreexcitación hidrófoba con que lo han atacado poetas posteriores a él, en especial Eduardo Carranza en su celeberrimo artículo *Bardolatría*. (Espinosa, 2003, pp. 23-24)

Este recuerdo es significativo, ya que evidencia que Espinosa estuvo en contacto con las métricas y los motivos modernistas desde sus primeros años, al igual que con la figura de Valencia, sobre quien, como se menciona en la cita, publicó en 1989 un ensayo para la colección Clásicos Colombianos de Procultura, que, en efecto, está impregnado de una intención apologética por medio de la cual el cartagenero busca separar al Valencia escritor del político para tratar de revalorizar su obra.

Otro dato interesante que podemos obtener de las memorias de Espinosa en relación con el modernismo es la resistencia que existió en ciertos ámbitos institucionales del país, como el educativo, hacia algunas figuras de este movimiento, incluso mediando ya el siglo XX. Esto nos lo cuenta al recordar los autores que se leían en el Colegio de la Esperanza de su natal Cartagena, de carácter privado, y al que ingresó en 1949:

Recuerdo que los textos de literatura ponían punto final en el siglo XIX, ya que parecían profesar un horror pudibundo a todo lo escrito en el XX. A autores como Rubén Darío los trataban de decadentes y desautorizaban todas sus innovaciones. Por razones de orgullo y puntillos nacionales idolatraban, en cambio, a un palmario discípulo de Darío, como fue Guillermo Valencia. (2003, p. 66)

Tal recelo ante el modernismo y Darío, bajo acusaciones de decadencia, contribuye a dar cuenta de la permanencia de actitudes conservadoras y de pudoroso catolicismo en lo literario en

la institucionalidad educativa, probablemente influidas por los preceptos humanistas decimonónicos que operaban como garantes de la continuidad del hispanismo en tanto eje rector de la cultura colombiana. Tales rezagos se presentaron aun cuando, según cuenta Espinosa en el artículo periodístico “Un concepto de la docencia”<sup>20</sup>, compilado en *Crónicas de un caballero andante* y escrito en 1970 a propósito de los cien años de la fundación del Colegio, al plantel se le podría atribuir un “espíritu abierto y progresivo” (2010, p. 16).

Ambas actitudes no serían, empero, excluyentes. La iglesia católica ha jugado un papel central en la educación del país, tanto en el ámbito público como en el privado. Como apunta Orlando Araújo Fontalvo, desde el Concordato de 1887, durante el periodo de La Regeneración, la Santa Sede recibió de parte del Gobierno nacional el control de la educación, por lo que “[si] se reconoce ahora la importancia de la escuela en la construcción del canon literario— se puede, entonces, dimensionar la injerencia eclesiástica en la institución literaria nacional” (2014, p. 34). En particular, el Colegio de la Esperanza guarda una estrecha relación con dicho Concordato, ya que uno de sus fundadores, el general Joaquín Fernando Vélez fue encargado por el presidente Rafael Núñez para realizar las negociaciones que derivaron en dicho acuerdo tras la firma de la Constitución de 1886.

Es además interesante notar, en este sentido, que valoraciones peyorativas como la de decadentismo, basadas en preceptos morales, se hayan mantenido incluso por aquellos años, ya

---

<sup>20</sup> En este artículo, Espinosa se contradice con lo que cuenta en sus memorias, ya que le atribuye al plantel una formación “sólida y moderna”: “Podría yo escribir muchas páginas sobre don Antonio María de Irisarri. Podría recordar cómo, en tiempos en que la enseñanza de literatura se constreñía en Colombia a los farragosos y dogmáticos compendios de retórica española, él nos hablaba de escritores viejos y modernos de lengua inglesa, nos hacía amar a Shakespeare y a Poe, mientras otros profesores, no menos polifacéticos, nos iniciaban en los misterios del simbolismo francés, cuando no en las liturgias anchas y rugientes del postsimbolismo. Su formación era sólida y moderna” (Espinosa, 2010, p. 18).

que sugiere la permanencia de criterios de juicio decimonónicos incluso a mediados del siglo XX y permite dilucidar un campo literario que todavía no gozaba de gran autonomía. Vale la pena recordar que media centuria antes, en la primera de sus “Homilías”, el antioqueño Tomás Carrasquilla, amparándose en el juicio de “escritores serios y competentes” de la misma Francia, se refiere a los escritores que influenciaron a los modernistas como “casos morbosos” y como simuladores: “Lombroso nada menos asegura que son «simuladores natos»; es decir, gentes que tienen la manía de fingir sentimientos y emociones, por darlas de raros, excéntricos, desalmados, demoníacos y demás licores” (Carrasquilla, 1991, p. 303).

Ante tal concepción del decadentismo, afirma Espinosa que “[se trata de una] expresión que, aunque ya lanzada en Francia por Maurice Barrès contra las huestes simbolistas, parecía compendiar el horror hispánico ante aquella irrupción de refinamiento *dernier cri* que a sus ojos medrosos connotaban una actitud antihispánica” (1990, p. 160).

El mismo Espinosa, sin embargo, en otros lugares de su obra, pone en evidencia que, a pesar de la mencionada resistencia gestada en ámbitos institucionales como el educativo y la permanencia del sentido hispanista de la cultura, la obra de los modernistas, o cuando menos la de sus principales exponentes, gozaba de cierto grado de circulación en el mercado literario durante su niñez y adolescencia y podía hallarse, aunque con dificultad, en Cartagena. Así, en el prólogo de 1976 a su obra primigenia *Letanías del crepúsculo*, que se encuentra en la edición de su *Obra poética* por Arango Editores, escribe:

Para hacer un eufemismo, digamos que *Letanías del crepúsculo* son los apuntes de un aprendiz de retórica. A mí me sorprende ver ahora cómo, en las capitales de provincia —Cartagena entre ellas—, los muchachos juegan desde muy tierna edad a la vanguardia literaria. Ignoro hasta qué punto sea ello, en verdad, saludable. Lo cierto es que yo no tuve la menor oportunidad de hacerlo.

Por los tiempos en que comencé a escribir, Cartagena era una oscura cuasialdea provinciana, que para nada recordaba los esplendores coloniales. No había una sola librería, y los pocos libros que llegaban había que adquirirlos en una humilde sección de los Almacenes Mogollón. Casi todos clásicos de la lengua, reimpresiones de poetas modernistas y una que otra obrita de Juan Ramón [Jiménez], de Bernárdez, de Castro Saavedra, amén de los infaltables *Veinte poemas de amor...* de Neruda. (Espinosa, 1995, p. 10)

Por otra parte, Espinosa provino de una familia perteneciente a la burguesía culta de Cartagena (Hernández Suárez, 2017, p. 339) y, a pesar de que el escritor y sus padres pasaron momentos de escasez económica, contó desde su niñez con acceso a bienes culturales, entre los que se contaban las bibliotecas familiares como la de su abuela Celia o aquella de su propia casa (Espinosa, 1990, pp. 53-54). En ellas, tuvo acceso a autores que podrían escapar a la oficialidad de las instituciones educativas, entre ellos modernistas como Darío y Lugones, tal como se menciona unas líneas más arriba citando la entrevista que le concedió a Forero Quintero. Sin embargo, en ese ámbito, también conoció la obra de autores franceses que habrían de influir su escritura como Verne, Dumas, Victor Hugo o Stendhal y contribuyeron a ampliar su horizonte literario por fuera de los cánones del hispanismo y a afianzar su francofilia.

Las lecturas durante los años de formación, según manifiesta un Espinosa ya maduro, dejaron una huella significativa en él. Entre ellas, las de los modernistas tuvieron un papel especialmente relevante, tal como expresa en otro lugar de la entrevista con Quintero Forero:

Sobre mí influyeron mucho los modernistas. Fue un problema —si se puede llamar así— de educación. Porque yo me bebí a los modernistas desde que era «pelao». Me quedaron muchos gestos modernistas. Yo sí estoy muy cerca del Modernismo. Precisamente, ahora va a salir un

libro mío de ensayos que se llama *Puntos controversos*<sup>21</sup> en que también insisto en las dos escuelas que me han influido mucho que son el Simbolismo francés y el Modernismo hispanoamericano. (Espinosa y Forero, 2006, p. 436)

Sin embargo, aunque en línea con Espinosa se asuma que el modernismo no hizo parte de ciertos espacios institucionales en Colombia, y que la lectura de su obra se daba principalmente en espacios privados, debe reconocerse en cambio que dicho movimiento fue bien conocido en Colombia desde sus inicios en los círculos intelectuales. Ello lo corrobora la “Homilía” de Carrasquilla, que es ya un ejemplo de polémica literaria que implica una previa recepción de dicho movimiento, pero, también, lo hace Rafael Maya en *Los orígenes del modernismo en Colombia*, donde argumenta que, para 1896, año en que se publicó *Prosas profanas*, “la obra de Darío, fragmentaria, era de sobra conocida en estas alturas andinas” (2022, p. 120).

De todos los modernistas, Rubén Darío fue quien ocupó un papel más determinante en el desarrollo literario e intelectual de Espinosa, ya que este consideró al nicaragüense como un modelo a seguir, llegando a incluirlo en el selecto grupo de sus poetas favoritos junto a otro modernista, Leopoldo Lugones (Espinosa, 2003, p. 347), o a considerarlo su “poeta de cabecera” (Espinosa, 2003, p. 75). Desde el aspecto biográfico, Darío jugó además un papel anecdótico que habría de influir en la autopercepción del cartagenero como un *outsider*, ya que uno de los hechos que contribuyó desde muy temprano a generarle un sentimiento de marginalidad está relacionado con su paso por el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá y su posterior expulsión, que lo involucran a él y al modernismo.

---

<sup>21</sup> En la obra publicada de Germán Espinosa no se encuentra un libro con este nombre. Por la fecha de la entrevista, enero de 1998, y por lo que menciona a propósito de ese futuro libro respecto al simbolismo y al modernismo, estimamos que puede tratarse de un nombre provisional para *La elipse de la codorniz*, publicado en 2001.

La anécdota a la que nos referimos se remonta a 1954, durante la prueba de ingreso, en la que Espinosa fue interrogado por la obra del nicaragüense. Para entonces, según argumenta, ya poseía un vasto conocimiento sobre ella, lo que cambió el rumbo de su examen de ingreso, tal como lo destaca el mismo escritor:

Cuando me llegó el turno, Castro Silva [José Vicente Castro Silva, el rector del colegio] me hizo parar delante suyo y me congeló con la mirada. El venir de la costa atlántica era por entonces, en concepto de los bogotanos, una desgracia que sólo podía sobrellevarse merced a disciplinas muy arduas. Acto seguido, se puso a interrogarme precisamente sobre las materias que menos dominaba yo, vale decir, matemáticas. No es que, en años anteriores, hubiese sido flojo en matemáticas; pero creo que los programas docentes costeños y del interior no coincidían del todo. Desesperado, en el momento en que el rector magnífico se convencía ya de mi ineptitud, le supliqué examinarme sobre temas literarios. Me observó con ojos picarescos y, seguro de partirme, inició una serie de preguntas sobre uno de los que mejor abarcaba yo en este mundo: la poesía de Rubén Darío. Mi ingreso al vetusto plantel quedó asegurado. (Espinosa, 2003, p. 81)

En apariencia, la inclusión de la obra de Darío entre las materias del examen de ingreso al Colegio del Rosario, podría dar cuenta de una relativa presencia institucional, por limitada que fuera, del modernismo en ciertos espacios educativos, aun cuando en este caso se tratara de un colegio privado de la capital, donde las posibilidades de circulación y recepción de las obras de los modernistas habrían de ser, en el papel, más altas. Sin embargo, la concepción conservadora de la cultura no tardaría en manifestarse también durante la estancia de Espinosa allí, ya que, tras pocos meses en el plantel, sería expulsado. El motivo, al parecer, fue el contenido erótico del

volumen *Letanías del crepúsculo* que recién había sido publicado<sup>22</sup> en la capital por un Espinosa que estaba por cumplir dieciséis años y que él mismo calificó como “de retórica modernista”:

[Tales provocaciones eróticas] nada tendrían de ofensivas, y aun podrían parecer meros énfasis en los tiempos que corren, pero para el criterio de los años cincuentas eran auténticas profanaciones, casi blasfemias. Lo curioso era que a mi padre y a mi tío Gregorio no les hubiesen parecido así, y que las autorizasen, pero debe tenerse en cuenta que la costa, en punto a comportamientos sexuales, se hallaba mucho más avanzada que el interior. A mis condiscípulos, en cambio —en Bogotá la poesía todavía era respetada—, les encantaron y algunos llegaron a aprenderse de memoria esos versos llenos de una retórica modernista, inspirados los últimos en *La vendimia de sangre*, de Lugones. (Espinosa, 2003, p. 88)

La constatación de que el erotismo, ya asimilado por un joven Espinosa a partir de sus lecturas de los modernistas, y, culturalmente, por su proveniencia de un espacio geográfico más liberal en términos sexuales, resultaba según su testimonio todavía disruptivo en entornos institucionales del centro del país, lo que le habría ayudado a dimensionar su papel transgresor, que en su obra posterior se usaría como una forma de oposición al conservadurismo y al catolicismo todavía muy presentes en la cultura colombiana:

El risueño pero arisco monseñor se rebajó, sí, a leer aquellos garrapateros de aficionado, pero su juicio fue tajante: mis poemas amorosos lo habían escandalizado y, en un resonante pasillo de la Quinta Mutis, me increpó con la escueta palabra: *jsicalipsis!*, que justamente interpreté como *japocalipsis!* A partir de aquel momento, mis días en el Colegio Mayor estaban contados. Pese a los esfuerzos que hice para borrar de su mente aquella pecaminosa imagen, el rector magnífico no cejó hasta encontrar un pretexto extraliterario para expulsarme del plantel. Ello cortó mis estudios académicos, me enfrentó de una vez por todas al oficio literario como única razón de la existencia y, de paso, me sepultó por años en sórdidas redacciones y en intrincados sótanos publicitarios.

---

<sup>22</sup> Nicolás Salom Franco, quien conoció a Espinosa por aquella época apoya esta versión: “Unos meses después [de conocerse en una pensión de estudiantes en Teusaquillo], nos llegó la noticia de que Germán había sido expulsado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, donde cursaba interno el bachillerato. Una rápida averiguación nos permitió saber que la expulsión se había debido a su libro de poemas, ya que algunos de ellos, de tema amoroso, habían escandalizado al rector, monseñor Castro Silva” (Salom Franco, 2008, p. 15).

Inicié, pues, vibrando todavía en mis oídos el anatema de Castro Silva, el camino consciente de la marginalidad, único posible a la literatura [...] <sup>23</sup>. (Espinosa, 1990, pp. 61-62)

En lo que respecta a Darío, es de destacar que Espinosa se ocupó en varios lugares de su obra ensayística con la poesía del nicaragüense y llegó incluso a incorporarlo como personaje en su ficción novelística *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*. Por otra parte, puede también atribuirse a la influencia del poeta el amor por la literatura de Francia, ya que Espinosa indica que sus lecturas de Darío representaron uno de los medios a través de los cuales asimiló indirectamente autores, temas y otros elementos de la literatura y la cultura francesas que luego habría de profundizar de primera mano:

Se me había abierto el paisaje refulgente de la poesía de Francia y, por si fuera poco, [Adolfo] Mejía trataba de fomentar en este novel y deslumbrado poeta, evocando los años parisienses, el amor por todo lo francés, que no ha desfallecido nunca en mí. Claro que ese amor lo traía heredado ya de Rubén Darío, pero era de trasmano; ahora, lo sabía «mío para siempre», como la «poesía desnuda» en el poema de Juan Ramón Jiménez. (Espinosa, 2003, p. 110)

Ese amor “por todo lo francés” aparece transversalmente a lo largo de *La tejedora de coronas*, pues es en dicho país en el que Espinosa recrea la mayor parte de la vida de Genoveva, y además, a través del cual, valiéndose de la masonería y las ideas científicas y filosóficas de la Ilustración, plantea principalmente el diálogo intelectual entre América y Europa. Vivir en Francia es, además, en la novela, la gran aspiración del joven e ingenuo soñador Federico Goltar, una aspiración que resultó tan grande en este personaje, creyendo que allí gozaría de un ambiente

---

<sup>23</sup> La opinión de Gutiérrez Girardot, quien también estudió en el Colegio del Rosario, fue diferente a la de Espinosa en lo que respecta a Castro Silva. En una breve semblanza, llamada “Tradición republicana y cosmopolitismo”, lo retrata más como una figura renovadora en el ámbito educativo y abierta al disenso, pues se refiere a él en los siguientes términos: “Enseñaba con la serenidad de su ejemplo, con la bondadosa ironía de sus preguntas y, a diferencia de un vicerrector provinciano y camaleónico que le tocó en su última época, fomentaba la disidencia fundada, y premiaba con su interés la curiosidad propia por saber, por mínimo que fuera este” (Gutiérrez Girardot, 1989, p. 345).

más propicio para el desarrollo de su vocación científica, que se transformó en un impulso ciego que le haría buscar la compañía del pirata Leclerq —quien en Zamba, durante su primer y fortuito encuentro, le había mencionado la posibilidad de llevarlo a dicho país—, lo que hacia el final de la toma de Cartagena desencadenaría su muerte al ser fusilado como represalia al ser tomado por un traidor a su ciudad.

En el ánimo contrapuntístico de la novela, en muchos otros lugares tributaria de Francia, este impulso ciego y fatal de Federico puede representar críticamente la francofilia que caracterizó a la intelectualidad criolla —y, como dijimos, también al escritor cartagenero— en su afán por separarse del orbe cultural hispánico, lo que en muchos sentidos pudo haber implicado una actitud quizás demasiado subordinada que acabaría por significar el cambio de la influencia intelectual de una metrópoli por la de otra —esto es, la de España por la de Francia—, manteniendo así una cierta dependencia que, en la actualidad, está siendo fuertemente revisada desde los estudios culturales y el pensamiento decolonial. En palabras de Genoveva:

[...] [Federico] se hallaba dispuesto a sufrir cualquier género de humillación con tal de ser colocado en la ruta de la Francia progresiva, ah, *la France, un pays merveilleux que je rêve de visiter*, sí nos traiciona el destino, yo en cambio no sentía en aquellos días maldita la gana de abandonar ya nunca el solar de mis padres difuntos, cuya memoria me ardía como un fuego tenebroso, y precisamente me tuve que pasar casi toda mi vida en la Francia progresiva, cuyo recuerdo me ardía también como un hierro al rojo vivo, al saber que jamás volvería a verla [...]. (Espinosa, 1983, p. 320)

En su afirmación de lo proveniente de la “Francia progresiva”, los modernistas fueron ejemplares e inquebrantables, y, de todos, Rubén Darío quizás quien más. Como veremos más adelante en este capítulo, los modernistas siguieron en su busca de lograr la independencia

literaria de España los pasos de los intelectuales que sembraron las bases para lograr las independencias políticas de comienzos del XIX; es decir, declinaron lo hispánico y abrazaron, entre otros, el “galicismo de la mente” que alguna vez le reprochara Juan Valera al poeta nicaragüense, sobre lo que volveremos en el capítulo siguiente.

Además de Darío, en lo que respecta a las dos figuras más representativas del modernismo en Colombia, José Asunción Silva y Guillermo Valencia, debe decirse, por la importancia que tuvieron en él, que ambos fueron parte de las lecturas de Espinosa. El caso de Valencia es interesante en el contexto colombiano, ya que se convirtió en una voz oficial del establecimiento político y literario del país. Una de las actitudes en las que Espinosa reveló más notoriamente su anacronismo fue en la defensa que emprendió del “bardo de Popayán”, en un tiempo en el que su figura e influencia durante la primera mitad del siglo XX estaba siendo fuertemente reevaluada por escritores y críticos. Así, según Espinosa:

[Valencia] se convirtió en uno de los autores más «oficiales» de que pueda tenerse noticia. La tribu literaria colombiana anhelaba desesperadamente su desaparición, física o intelectual, único expediente capaz de poner otra vez en movimiento el escalafón. A ello se debe, quizás, la saña con que todos cayeron sobre su cadáver. Por ese motivo, su obra ha vivido entre los cuernos de dos exageraciones: en vida, el mundillo nacional lo elevó a sumo pontífice de las letras vivientes; muerto, se le destituyó hasta de los menos ofensivos o incómodos de entre sus méritos. (1989, p. 2)

A pesar de que lo consideró “un hombre que debió consagrarse en cuerpo y alma a las letras” (1989, p. 19), Espinosa trata de ofrecer en el ensayo para Procultura que dedicó al payanés algunas justificaciones de su accionar político, que calificó como “moderado” (1989, p. 18) —aun cuando el capital político y económico de su familia se sostuvo en el esclavismo y el

latifundio—, e, incluso, quiso matizar sin atisbo de ironía su defensa de la pena de muerte, que según el cartagenero “se fundó siempre en argumentos civilizados”, aunque luego este agregara que “por fortuna para todos, la presión popular obligó a los parlamentarios a archivar la iniciativa, cuyo presagio era fatídico” (1989, p. 17).

Sin embargo, en dicho ensayo, Espinosa ofrece también algunas apreciaciones propiamente estéticas de la obra poética de Valencia que resultan interesantes. Entre ellas, destaca su uso de la adjetivación, que trata de familiarizar con el de Borges. Según Espinosa, en la obra de Valencia el adjetivo opera como un lazo entre la subjetividad del poeta y las realidades objetivas:

No insistamos en la originalidad, tan discutible y difícil en toda literatura; pero reconozcamos el modo como Valencia consigue ese «lazo de unión» entre los matices psíquicos y las realidades objetivas, notable en un medio que, como el colombiano, se hallaba adjetivamente rendido, desde la Colonia, al lugar común, del cual no escapó ni siquiera el ilustre Rafael Pombo, pese a su versación en literaturas inglesas, tan cuidadosas del epíteto. (1989, pp. 32-33)

Tal reflexión sobre la adjetivación en Valencia y su asociación a Borges representan una estrategia por parte de Espinosa para tratar de actualizar la imagen del poeta. Sin embargo, como lo mencionamos, durante la segunda mitad del siglo pasado, el distanciamiento de los escritores respecto a la figura del payanés era patente y Espinosa mismo lo reconoce. En su ensayo menciona el artículo de *El Tiempo* de Eduardo Carranza, “Un caso de bardolatría” de 1941, pero también la opinión de la poeta María Mercedes Carranza sobre Valencia según la cual este ejerció políticamente siguiendo una actitud feudal.

Rafael Gutiérrez Girardot criticó también la figura de Valencia a través de la expresión “cultura de viñeta”, con la que describió la cultura colombiana de comienzos del siglo XX, cuyos

valores se encontraron condensados en Valencia, pues “la paradójica figura del maestro de Popayán encarnaba los ideales humanísticos del reducido estrato gobernante del país” (Gutiérrez Girardot, 2011b, p. 29). Según el crítico, la “cultura de viñeta” partía de una ficción que

[...] se fundaba, además, en una peculiar comparación de humanismo y conservatismo que provenía, no solamente en Colombia, del conflicto hispano entre ciencia moderna y universidad medievalizante, es decir, entre las suscitaciones de la Ilustración y la pertinacia tradicionalista de la ortodoxia eclesiástica. Mientras en Europa los dos grandes movimientos humanistas, el del Renacimiento italiano y el llamado Neohumanismo alemán, habían abierto las puertas a una consideración “humana” —en contraposición a la teológica— del mundo y creado los presupuestos del mundo moderno, en España y sus colonias no solamente se sofocó violentamente cualquier intento de participar en esas corrientes, sino que se dio el signo contrario a lo que en ellas podía considerarse como humanismo: el cultivo del latín, y, consiguientemente, la conservación de la estructura universitaria medieval y la dignificación imperativa de la lengua oficial de la Iglesia. Neutralizado en su dimensión renovadora, el humanismo fue rebajado a simple lenguaje de la monótona legislación eclesiástica o a ejercicio escolar en seminarios, sin altura científica alguna. (Gutiérrez Girardot, 2011b, p. 31)

Gutiérrez Girardot recalca que la obra de Valencia “no solo interpretó el régimen señorial sino que contribuyó esencialmente a justificarlo” (2011b, p. 33) y agrega que Valencia operó como el “joyero de la sociedad señorial colombiana”, ya que su poesía sirvió para satisfacer los “menesteres ornamentales” de dicha sociedad, siendo solamente modernista en lo superficial:

El signo bajo el cual se inició la literatura colombiana en el siglo XX fue el de la simulación. En la viñeta que dibujó Valencia y que veneraron sus admiradores aparece el maestro con rasgos realmente inverosímiles: los de Goethe y los de Nietzsche, con los rasgos que inventó la leyenda provinciana de Guillermo Valencia y que nada tienen que ver con las figuras históricas. Simuló ser como el de Weimar, pero no llegó a ser siquiera una sombra difuminada del Olímpico. Su influencia, sin embargo, fue considerable, y su culto parece no tener fin. (Gutiérrez Girardot, 2011b, p. 36)

Sin haber gozado de la oficialidad de Valencia, la figura más trascendental del modernismo colombiano fue José Asunción Silva, a quien autores como los hermanos Henríquez Ureña, según se lee en *Breve historia del modernismo* y *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, ubican entre los iniciadores del movimiento a nivel continental, junto con Darío, Martí, Gutiérrez Nájera y Casal. La obra de Silva, en la interpretación de Espinosa tiene un matiz interesante, ya que este lo consideró más un simbolista que un modernista. Sin embargo, reconoció la influencia que esta tuvo en él:

Modernistas fueron, en Colombia, Valencia y Abel Farina, Eduardo Castillo y Víctor M. Londoño. Menos evidente (salvo, curiosamente la citada novela [*De sobremesa*]) es el modernismo de José Asunción Silva, a quien numerosos críticos prefieren incluir en la más vasta corriente simbolista. Quizá nadie se anime a negar las variantes que, al ser introducido en nuestra lengua por hombres como Darío, Silva o Lugones, sufrió el simbolismo francés, tan diferente, por lo demás, en Verlaine que en Mallarmé o que en Lautréamont. Por simbolista que fuera, Silva no contemporizó con la superabundante policromía del modernismo rubendariano, que ridiculizó en su célebre *Sinfonía color de fresa en leche*. (Espinosa, 2001, p. 105)

Si bien Espinosa consideró a Silva un simbolista en poesía, atribuyó rasgos más marcadamente modernistas a su única novela, *De sobremesa*. Quizás, de su lectura de Silva, “poeta que me ha hechizado desde la adolescencia” (Espinosa, 2007, p. 33), el rasgo que más merezca la pena destacar para nuestra investigación es la recuperación de esta novela, ya que en muchos sentidos prefigura en tanto novela de artista lo que el cartagenero se propuso en *La tejedora de coronas* si la entendemos como una novela de ideas, lo que desarrollaremos en el capítulo siguiente de este trabajo.

Espinosa consideró a *De sobremesa* como la primera novela moderna de Colombia (2007, p. 33) y la emparentó, al igual que Rafael Gutiérrez Girardot, con la tradición de la novela

finisecular europea del XIX a través de la novela *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans. Sin embargo, en la que debe ser una de las pocas referencias directas, si no la única, que es posible encontrar de Espinosa en relación con Gutiérrez Girardot, aclara que, contrario a lo que creyó el crítico literario nacido en Sogamoso, Silva sí conoció la novela de Huysmans, como ya mencionamos en la introducción a esta investigación:

Sin duda, al escribirla, Silva se hallaba imbuido del espíritu refinado del *Spleen de Paris*, al menos desde un punto de vista emocional. Pero, desde una perspectiva más intelectualista, del *À rebours* de Huysmans. Ignorante de la anécdota narrada por Achury Valenzuela, Gutiérrez Girardot sugiere que Silva no podía conocer aquella obra. Pero el hecho es que la conocía y que el ejemplar en que la leyó, el obsequiado por Mallarmé, reposa hoy en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá. También que los críticos más enterados de Colombia, no bien leyeron *De sobremesa* en el año de su impresión, pensaron al unísono en el parisiense de origen holandés, que siguió los pasos de Baudelaire en *Le drageoir aux épices* y que acendró una vocación demonista en *À rebours* y *Là-bas!* Me parece, sin embargo, que un error de fondo ha hecho abusiva carrera en relación con la primera novela moderna de Colombia: el de creer que Silva calcó a su José Fernández, en una forma absoluta, del Des Esseintes de *À rebours* (Espinosa, 2007, 33).

Si bien hasta ahora nuestro propósito ha sido el de abordar el vínculo de Espinosa con el modernismo principalmente en términos de una relación biográfica, como aportación de sustento empírico a nuestra hipótesis de investigación, consideramos que la valoración del modernismo realizada por el cartagenero no se agota en el repaso de sus lecturas ni en su valoración individual de las figuras más representativas de dicho movimiento. En el presente trabajo, nos interesa abordar también a Espinosa en tanto intelectual y, en ese sentido, como alguien que se enfrentó a la literatura en el contexto de la cultura para, desde una perspectiva más amplia, integrarla a los procesos sociohistóricos hispanoamericanos. Por eso nos ocupamos a

continuación de la manera en que Espinosa conceptualizó al modernismo en el contexto de la literatura continental.

### **La conceptualización del modernismo por Espinosa**

Es posible concluir de algunos lugares de su obra ensayística que Espinosa se interesó también en el modernismo en términos de lo que cabe llamar historia intelectual, ofreciendo síntesis sobre lo esencial del movimiento de Darío para hacerlo dialogar con otras voces de la tradición literaria del continente. En ese propósito, como trataremos de evidenciar, Espinosa converge en diferentes puntos con autores como Rafael Gutiérrez Girardot o Ángel Rama, con quienes no suele ser asociado frecuentemente.

A pesar de que estos no son autores que Espinosa menciona entre sus referentes, debe reconocerse que el cartagenero sí incluye entre ellos a muchas de las figuras que también hacen parte de la tradición intelectual en la que se reconocen Gutiérrez Girardot y Rama, como Simón Bolívar, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y el mismo Rubén Darío. Un ejemplo de la integración de Espinosa en dicha tradición se evidencia en el ensayo “Caribe y universalidad” de *La elipse de la codorniz*, en el que enumera y exalta a dichas figuras.

Tanto en el caso de Espinosa como en el de Gutiérrez Girardot y Rama, es válido afirmar que entendieron el modernismo como un movimiento en el que convergieron dos procesos de carácter histórico, social y literario para, en adelante, avanzar como uno solo: por una parte, el modernismo operó como un eslabón entre los intentos de alcanzar la autonomía cultural de España durante el siglo XIX y las manifestaciones de ese logro, por parciales que hayan sido, en

el XX; por otra, con el modernismo se asimiló la tradición literaria moderna europea, en especial la francesa, para integrarla a la cultura hispanoamericana en la búsqueda de romper con el hispanismo que la había definido desde la colonia.

En ese sentido, Espinosa participó —aunque más indirectamente y con menor sistematicidad que cualquiera de los otros nombres que vamos a mencionar— en una revaloración del modernismo que comenzó a gestarse entre las décadas de los sesenta y la de los ochenta del siglo pasado, gracias a trabajos como los de Iván A. Schulman, Ricardo Gullón, Aníbal González, Klaus Mayer-Minnemann y los mencionados Gutiérrez Girardot y Rama. Aunque los méritos de esa revaloración varían de autor a autor e, incluso, muchos de estos establecieron relaciones polémicas entre sí, el aspecto esencial que los vincula es que, para sus respectivos análisis, partieron de las consecuencias de la ya reconocida apreciación de Federico de Onís, según la cual

el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. (de Onís, 1961, p. XV)

De todos los lugares de su obra en los que Espinosa se refirió al modernismo, destaca en este sentido el ensayo “Modernismo: apertura de Latinoamérica a lo universal” de *La liebre en la luna*, que, por su carácter sintético, resulta especialmente relevante para nuestra investigación, ya que permite entender cómo Espinosa conceptualizó sus lecturas modernistas para trascender lo anecdótico o biográfico de su relación con este movimiento para darle un sentido historiográfico.

En el mencionado ensayo, Espinosa comparte con Gutiérrez Girardot y Rama la consideración de que el modernismo representó una declaración de autonomía literaria frente a España. Dicha autonomía se dio bajo el signo de la renovación de la lengua y de lo que Espinosa llamó una “apertura hacia lo universal”. Esa apertura, como veremos, tiene un doble sentido en la lectura de Espinosa: *espacial y temporal*, aunque también profundas limitaciones, en tanto por “universal” se entiende preponderantemente en su lectura lo occidental y lo europeo. En ese sentido, nos referiremos a dicha apertura en las dos dimensiones indicadas, pero no le atribuiremos, como hace el cartagenero, tal universalidad, sino más bien, haremos referencia a ella en un sentido más restringido: apertura a otras tradiciones europeas en tanto desmarque y voluntad de trascender el hispanismo.

### ***El modernismo como apertura espacial***

En un sentido espacial, la apertura derivada del modernismo se desprendió de la afirmación de la autonomía cultural de América respecto a España. Según escribe Rama, dicha búsqueda de autonomía tuvo un antecedente en los neoclásicos y los románticos del XIX —recordemos las “Silvas” de Bello—, e hizo parte “del proceso general de libertad continental, lo que [significó] establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno”. Para ello, contrario al llamado de Bello, Darío y los modernistas buscaron sus referentes en “la culta Europa”, lo que les permitió participar del “conglomerado mayor de la civilización europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino” (Rama, 1985, p. 5).

La autonomía cultural siguió así el camino que ya había recorrido la independencia política, es decir, la de abrirse a Europa, y en especial a Francia, para contraponerse a España,

cuya influencia se había manifestado culturalmente en Hispanoamérica a través de movimientos estéticos como el neoclasicismo, el romanticismo —que en nuestro continente fue muy diferente al francés y al alemán— y el naturalismo. En ese sentido, Rubén Darío,

al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana. (Rama, 1985, pp. 10-11)

Si bien, como se mencionó, Rama reconoce que antes de Darío y los modernistas los neoclásicos y románticos ya habían emprendido el propósito de crear una literatura autónoma para América, estos lo habían hecho por caminos diferentes. En ellos, la búsqueda de autonomía se había concentrado en la descripción del paisaje, el color del habla local y los temas americanos. En el modernismo, en cambio, se dio a través de la afirmación radical de la autonomía del lenguaje literario. En referencia a los neoclásicos y románticos, Darío había expresado que

no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas. (Darío en Gómez García, 2003, p. 452)

El nicaragüense y los modernistas trabajaron, en cambio, sobre la indagación por las posibilidades expresivas de la lengua para gestar su renovación y hacer posible así una expresión adecuada a la realidad hispanoamericana que por aquel entonces estaba experimentando ya con mayor fuerza su ingreso al capitalismo a través del afianzamiento de una burguesía liberal fortalecida tras los procesos de expansión de las ciudades, en especial, aquellas que servían como

puerto, lo que ciertamente significó un intercambio entre culturas, pero también la circulación más abierta de bienes culturales en tanto mercancía.

Así, la renovación del modernismo se presentó en un contexto en el que los valores del hispanismo que se habían radicalizado desde la Contrarreforma, esto es, los de raza, religión, sangre e idioma, y que habían sumido su cultura en un letargo que le impedía abrirse a las ideas modernas y exógenas —buscadas muchas veces por la intelectualidad criolla en Francia y en Inglaterra— habían entrado en crisis, pues resultaban ya insuficientes para dar cuenta de las complejas realidades que comenzaban a experimentarse en América en su integración al mercado capitalista. Así, para Espinosa:

[Un ejemplo de anquilosis] lo dio filosófica, política y artísticamente España a partir de la Contrarreforma. Los decretos tridentinos hallaron allí campeones tan constantes y exacerbados, que con el paso de los años la península entró en una extraña inmovilidad cultural, en la que todo movimiento de avance era considerado poco menos que pecaminoso. (Espinosa, 1990, p. 157)

Dicha anquilosis se manifestó en América durante el periodo colonial, pero se mantuvo después a través del fuerte sentido de cohesión que caracterizó a las escuelas literarias del XIX, en especial el romanticismo, lo que derivó, través de la práctica de sus epígonos, en una *praxis* literaria que se apoyó en un convencionalismo de escuela que acabó por convertirse en clisé. Este fenómeno, que suele conocerse de forma peyorativa como “romántica pereza”, convergió con el dogmatismo religioso y cultural del hispanismo para darle a la lengua española un particular carácter que Espinosa consideró “antifilosófico” (Espinosa, 1990, p. 158), con lo que concuerda Rafael Gutiérrez Girardot al indicar que uno de los rasgos de los que se ha nutrido el español es “la obsesión de una moral llena de limitaciones y estrecheces que [amedrenta] la relación con el infinito mundo” (Gutiérrez Girardot, 1976, p. 31). Así, para el cartagenero:

Nunca antes [del modernismo] la discursiva poesía castellana había penetrado tanto en el alma de lo aparentemente inerte, en la sensibilidad de las cosas que, a la vez que impresionan la mente del poeta, son estimuladas por él a ponerse en movimiento y a manifestar su ser profundo. Lo que hace más expedita esta incursión es, precisamente, la flexibilidad que el modernismo ha prestado al lenguaje, dando al rígido verso español casi la fluidez de la prosa. La lengua de Castilla, cortesana y envarada, inepta por razón de su estrechez gramatical para introducirse en los superuniversos o en los submundos de la exploración metafísica, de pronto cobra, por la invasión de giros, modismos y licencias de otras lenguas, una pasmosa alacridad. (Espinosa, 1990, p. 188)

Fue en la búsqueda de la superación de ese “clisé consuetudinario”, como lo llamó Darío, o, en palabras de Espinosa, de otorgarle al español un sentido filosófico, que el modernismo emprendió su propósito de renovación y se dio a la asimilación de la tradición moderna europea a través de la apropiación de los valores estéticos e ideológicos de movimientos como el parnasianismo, el prerrafaelismo y el simbolismo. Según Rama, dicha asimilación significó una “revalorización positiva de la aportación poética europea y en general de los lineamientos estéticos decimonónicos, cosa que hará por el camino, no de las orientaciones oficiales de la cultura, sino de la orientaciones disidentes, afirmando la virtud del decadentismo” (Rama, 1985, p. 7).

Tal modo de operación del modernismo lo acercó a los valores de la autonomía literaria que describió Bourdieu en el proceso de configuración del campo literario y de la marginalidad como un medio de afirmación de nuevos valores estéticos en la lucha por el capital simbólico al interior del campo. En este sentido, a nivel continental, puede atribuirse una actividad nomotética al modernismo, en tanto sus agentes contribuyeron a configurar la autonomía literaria, no solo en términos de separación de España, sino en los de la afirmación del ejercicio de una literatura pura.

Esta apuesta autonómica se apoyó en el hecho de que Darío y los modernistas buscaron conformar una expresión americana no a partir de los temas, sino de las posibilidades mismas del lenguaje literario y de su profundización reflexiva o, para decirlo nuevamente con la voz de Espinosa, de la posibilidad de dotarlo de un sentido filosófico. Esa actividad nomotética, se la atribuye también el dominicano Pedro Henríquez Ureña al modernismo en su libro clásico *Las corrientes literarias de la América Hispánica* (1945), al incluirlo en lo que llamó “literatura pura”, pero también Rama (1985) y Gutiérrez Girardot, quien retoma el análisis de Henríquez Ureña.

Aunque la renovación de la lengua castellana en América se dio a partir de la tradición europea, esta no se dio de manera pasiva según Espinosa, para quien:

Sería un error por igual imaginar al modernismo en conjunto como un apéndice de la moda extracontinental. Cuando Rubén Darío tiende la mirada más allá de la frontera de nuestra lengua lo hace para respirar aires vivificantes y columbrar paisajes más vastos que le permitirán aclarar una visión de otro modo turbia y recortada. Una vez llegados a la madurez, tanto él como los mejores modernistas volverán los ojos con ardiente penetración hacia las incógnitas y los arcanos de Nuestra América. (Espinosa, 1990, p. 179)

Sociológicamente, el punto de vista que ofrece aquí Espinosa puede explicarse a través de las reflexiones de Gutiérrez Girardot, quien, al ubicar el modernismo dentro del proceso literario de la literatura europea moderna y a la América Latina del siglo XIX en el de la expansión del global del capitalismo, identificó que, estructuralmente, los procesos urbanos de ambas sociedades comenzaban a asemejarse en algunos aspectos. Esto se manifestó, por ejemplo, en el afianzamiento del estilo de vida burgués. Así,

las “especificidades” que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad

burguesa, de la compleja red de “dependencias” entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos. (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 33)

Sin embargo, el crítico nacido en Sogamoso, tras reconocer la inserción de América en ese contexto histórico general, indica que la comparación entre las literaturas europeas y americanas resultará provechosa “sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales”, sin lo cual la asimilación de la tradición europea resultará solo mimética y dependiente, y las literaturas que se desprendan de ella serían “incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia” (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 33).

En este sentido de apertura, que llamamos cosmopolita en el capítulo anterior, puede entenderse la toma de posición de Espinosa en lo que respecta a su distanciamiento de la literatura regionalista, un ámbito que él percibía como más cerrado. Una toma de posición que, todavía a finales del siglo XX colombiano, sentía el cartagenero, debía mantener:

Como es fácil advertirlo, el modernismo ha incorporado al haber latinoamericano el legado de muchas culturas. A través del helenismo parnasiano, Grecia y Roma regresan remozadas y esplendentes a nuestra latina tradición. En su *Coloquio de los centauros*, Darío da buena prueba de ello, como lo hará Valencia, poco más tarde, en su *San Antonio y el Centauro*. Esta utilización de símbolos universales, o de temas a veces exóticos, ha hecho correr mucha tinta, sobre todo de parte de quienes consideran que al escritor latinoamericano debe permanecer vedado el universo simbólico mitológico que el europeo y el norteamericano emplean, en cambio, a su antojo. (Espinosa, pp. 181-182)

Con el modernismo se invirtió a su vez el signo colonial hispánico en términos literarios, ya que, por primera vez, la renovación y la vanguardia de la lengua castellana se daba en América antes que en España, aunque no debe pasarse por alto que esa inversión de valores generó nuevas dependencias con otros países occidentales. Ello no es menor y la defensa de

Espinosa del modernismo como una apertura hacia lo “universal”, según vemos en la cita anterior, resulta actualmente muy estrecha, ya que se concentra principalmente en referentes europeos, que incluso no lo alejan tanto como quizás él esperó de aquellos que operaron como tales en el neoclasicismo y en el “humanismo” decimonónico del cual buscó alejarse —pensemos en el motivo del centauro, caro a Darío, pero también al Valencia representante de la “cultura de viñeta” colombiana—, por lo cual esa apertura debe ser siempre matizada.

### ***El modernismo como apertura temporal***

El segundo sentido en el que se da una apertura en Hispanoamérica a partir del modernismo según Espinosa es el temporal. Durante el siglo XIX, nuestro continente había recibido las literaturas europeas con un considerable rezago. Así, mientras en Hispanoamérica se publicaba la obra de Esteban Echeverría, considerado el primer romántico latinoamericano, en Alemania moría Goethe, quien había sido parte en sus primeros años de escritor del *Sturm und Drang*, el movimiento que algunos aspectos antecedió al romanticismo en Alemania.

Por otra parte, movimientos como el neoclasicismo y el romanticismo ejercieron una influencia que se dilató por largos periodos, impidiendo, por su fuerte sentido de escuela, la asimilación de otras corrientes estéticas. Rama lo describe en estos términos:

La situación típica del siglo XIX estaba representada por la larguísima sobrevivencia de escuelas literarias: el neoclásico abastece el periodo de la independencia y se prolonga en muchos lugares hasta mediados del XIX; el romanticismo, históricamente introducido por Echeverría al iniciarse los años treinta, florece todavía en la década del ochenta en un poema como el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, que es contemporáneo de *Un coup de dés*. (Rama, 1985, p. 35)

Tal situación, había hecho de Hispanoamérica, si se le comparaba con la tradición literaria Europea, “el continente de los anacronismos” (Rama, 1985, p. 35). Refiriéndose a la misma situación, Espinosa argumenta por su parte que, antes del modernismo, “nos faltaba el salto hacia lo universal, hacia el contexto absoluto de aquel presente o en suma hacia la modernidad literaria o intelectual” (Espinosa, 1990, p. 159). Sin embargo, Rama explica que a través de un proceso sociohistórico como el del afianzamiento del capitalismo, en el cual aparecen la obra de Darío y la de los demás representantes del modernismo, comenzó a gestarse un cambio en dicha tendencia, lo que permitió a la cultura circular de forma más rápida a través de la consolidación de un mercado internacional de obras literarias que motivó al escritor americano a ganarse un espacio y participar de él (Rama, 1985, p. 43). Para ello, los modernistas debían apuntar al cumplimiento de unos cánones que regían la producción literaria moderna en Europa, entre ellos, quizás el más importante, el de la originalidad y la subjetividad como valor estético principal en el contexto del liberalismo.

Justamente, la apertura que le atribuye Espinosa al modernismo en un sentido temporal se refiere al acompasamiento con los tiempos de la cultura que se producía en los grandes centros occidentales una vez más como oposición al hispanismo. Así, para el cartagenero,

[la] universalización significa, en este caso, sincronización, es decir, abandono del cuerpo anacrónico que nos dejó la Colonia española. En otras palabras, conciencia histórica, cultura, contemporaneidad con el resto del mundo, agresividad creativa, autenticidad. (Espinosa, 1990, pp. 164-165)

En su ensayo sobre Darío, Ángel Rama se vale también de un recurso temporal para ilustrar dicha situación. Se trata del concepto de *isocronismo*, con el que busca dar cuenta de una nueva realidad inaugurada para la literatura hispanoamericana en los tiempos de la aparición del

modernismo y que, si bien no fue exclusivo de este movimiento, sí representó una de sus características, como también de aquellas expresiones literarias que habrían de seguirle en el siglo XX. Así, para el uruguayo:

El isocronismo cultural que se instaura en la época tiene inmediata consecuencia sobre los escritores. Estos se ven impelidos a recoger de una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas, y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. (Rama, 1985, p. 42)

Este concepto se refiere principalmente a la apertura hacia nuevas literaturas y tradiciones y a la intención cada vez más marcada de los hombres de letras de la América hispánica de estar actualizados sobre cuanto se realizaba en otras latitudes, especialmente en Europa y Estados Unidos, lo cual derivó en la convivencia de varias corrientes literarias en un mismo periodo:

En el periodo de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética. (Rama, 1985, p. 42)

El isocronismo permite entender la dificultad que representa el modernismo para la historiografía literaria, pero también dar cuenta de la complejidad y riqueza del movimiento. Recordemos que el mismo Espinosa consideró a Silva un simbolista y no un modernista o que en su poesía y la de Darío son evidentes las manifestaciones derivadas del romanticismo: “¿Quién que Es, no es romántico?”, habría de preguntarse el nicaragüense en el poema “La canción de los pinos”.

A manera de cierre de este segundo capítulo, del modernismo puede indicarse que, desde el punto de vista de autores como Espinosa, Gutiérrez Girardot y Rama, dotó a la lengua

española de novedad, mayor capacidad expresiva, actualidad y profundidad filosófica a través de su asimilación de la tradición literaria moderna europea. Esa modernización del idioma le permitió al español librarse del clisé romántico, del inmovilismo en el que estaba sumido por los valores hispanistas heredados de la Contrarreforma y del naturalismo para darle paso a la *imaginación*, a la capacidad especulativa y a una mayor flexibilidad. Si en el capítulo anterior planteamos con R. H. Moreno-Durán que la imaginación era una vía de salida a la ya infructuosa oposición entre civilización y barbarie que había caracterizado a la cultura hispanoamericana en el XIX, el modernismo cumplió un papel considerable en la afirmación y consolidación de esta de cara al siglo XX literario en Hispanoamérica.

### De la novela de artista a la novela de ideas

“*La música es solo de la idea, muchas veces*”.

Rubén Darío

Después de abordar en los dos primeros capítulos la figura de Germán Espinosa en el campo literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX y su relación con el modernismo hispanoamericano, en este capítulo nos concentramos en desarrollar la hipótesis central que buscamos defender, esto es, que *La tejedora de coronas*, en tanto novela de ideas, puede insertarse en un proceso literario que se manifestó inicialmente en Hispanoamérica a través la novela modernista, entendida como *novela de artista*. Dicho proceso, a su vez, puede rastrearse cuando menos desde la Europa del siglo XVIII en el contexto de la consolidación de la sociedad burguesa y continuó, con matices y particularidades, en los romanticismos —pensemos en Schlegel y Heinse— y en la novela de *fin de siècle* del XIX, de donde probablemente tomaron modelo los modernistas para la escritura de sus novelas.

Como adelantamos, la inserción de la novela de Espinosa en dicho proceso es posible a través de la consideración de esta como *novela de ideas*, ya que tanto este subgénero como el de la novela de artista modernista comparten algunos elementos que podríamos considerar estructurales, tales como la exploración de la subjetividad de sus personajes y la inclusión de pasajes ensayísticos que hacen posible intercalar en la narración la discusión de ideas sociales, artísticas, políticas, científicas, y, en general, de cualquier índole.

Ambas expresiones novelescas, la de artista y la de ideas, se ramifican a partir de un punto de inflexión de la historia de la literatura en prosa: la aparición en 1884 de *A contrapelo*

—*À rebours* en su título original— de Joris-Karl Huysmans como respuesta al auge de la novela naturalista, que había encontrado su expresión arquetípica en la obra del francés Émile Zola. En un libro publicado en inglés con el título *The Novel-Essay, 1884-1947*, el académico italiano Stefano Ercolino recoge una ilustrativa cita de Zola en la que este expresa los que, a su juicio, son los tres principios de la novela naturalista, que presentamos resumidos aquí a partir de la traducción inglesa incluida por Ercolino en su libro (2014, p. 2):

- a) **La reproducción exacta de la vida**, lo que implica la ausencia de elementos románticos en dicha reproducción. La composición solo opera en la novela en la elección de algunas escenas y en la atribución de un orden a los acontecimientos.
- b) **La medida del personaje**, en contraposición a una concepción engrandecida (*enlarged*) que busca convertirlo en héroe. En la novela naturalista, la belleza de la obra se halla “in the unquestionable truth of the human document, in the absolute reality of paintings in which every detail occupies its own place and nothing more than that place” (Zola citado por Ercolino, 2014, p. 2).
- c) **La voluntad del autor de desaparecer de la narración**, de no juzgar los hechos ni compadecer los sentimientos de sus personajes, por lo que se rehúsa a proveer al lector de conclusiones o moralejas.

Con su toma de posición respecto a la novela naturalista, Huysmans inauguró lo que puede considerarse un nuevo *nomos* para una parte de la novelística de finales del siglo XIX y del XX, que se manifestó tanto en América como en Europa, y sentó, además, las bases sobre las cuales se apoyaron tanto la novela de artista modernista como la novela de ideas —que, como

veremos, tiene similitudes con lo que Ercolino llama “novela ensayo”—. Esta toma de posición puede hallarse resumida en la respuesta que alguna vez dirigiera Huysmans a Zola en uno de los prólogos de *A contrapelo*:

There were many things Zola couldn't understand; first the need I felt to open the windows, to escape from an environment in which I was suffocating; then the desire took hold of me to shake off preconceived ideas, to break the novel's limitations, to bring in art, science and history, in short, to no longer use this literary form except as a frame in which to introduce more serious work. For me, the thing that struck me above all at that period was to do away with the traditional plot, even to get rid of love and women, to concentrate the ray of light on a single character, to do something new at any price. (Huysmans citado por Ercolino, p. 1)

De la respuesta de Huysmans pueden extraerse algunos elementos que, en mayor o menor medida, están presentes estructuralmente en los dos subgéneros de la novela a los que venimos haciendo referencia, tal como referimos más arriba. En particular, dos de ellos resultan interesantes para el propósito de esta investigación: la voluntad de romper las “limitaciones” de la novela para introducir en ella “arte, ciencia e historia” y el enfoque en profundidad, la “concentración del rayo de luz”, en un personaje. Estos dos elementos pueden rastrearse tanto en las novelas de artista modernistas como en los ejemplos de novelas ensayo del siglo XX de las que se ocupa Ercolino en su libro, pero, también, describe con asombrosa exactitud dos características de una novela que está relativamente distante de ellas en el espacio y el tiempo como *La tejedora de coronas*.

La similitud entre el planteamiento de Huysmans y algunos aspectos presentes en la novela de Espinosa solo puede explicarse a través del establecimiento de *continuidades* que puedan ser sustentadas historiográficamente partiendo de la identificación de procesos literarios y sociales. Esto es justamente lo que nos proponemos en este capítulo, para lo cual comenzamos

haciendo un repaso por la novela de artista modernista y su carácter fundacional para la novelística hispanoamericana del XX, en cuanto esta constituye, a nuestro juicio, la condición de posibilidad para la aparición de una propuesta literaria como la de Espinosa en *La tejedora de coronas* y de la novela de ideas en general en nuestro contexto nacional y continental.

En esta primera parte del capítulo nos referimos al modernismo como problema historiográfico para indicar cómo se gestó la revaloración de su prosa durante la segunda mitad del siglo XX, lo que permitió generar nuevos análisis y maneras de entender el movimiento de Rubén Darío y su relación con la literatura posterior, enfoque del que se vale directamente esta investigación; además, haremos un recuento conciso de algunos aspectos en los que la novela modernista configuró la figura del intelectual literariamente a través de la consideración de este como artista puesto en relación con su tiempo.

Luego, nos concentraremos en la manera en la que es posible hablar de una continuidad entre la novela modernista y una novela como *La tejedora de coronas*, valiéndonos del concepto de *proceso* expuesto por Norbert Elías, además de acudir a autores como Hugo Friedrich y Ángel Rama para hallar elementos teóricos que nos permitan respaldar nuestra hipótesis de que es posible establecer continuidades entre obras considerablemente separadas por tiempo y espacio.

Finalmente, nos ocupamos con la novela de Espinosa en tanto novela de ideas abordándola a partir de dos elementos que consideramos característicos de este subgénero narrativo: el interés por la subjetividad de los personajes, en este caso a través del análisis de la narración monológica de Genoveva Alcocer, y la manifestación de las ideas al interior de la obra partiendo de la consideración de Genoveva como una intelectual.

### **El modernismo como problema historiográfico y la revaloración de su prosa**

En la primera de las *Cartas americanas* dirigida a Rubén Darío con motivo de su lectura de *Azul...*, por demás elogiosa, el crítico español Juan Valera consideró necesario disculpar cierto “galicismo de la mente” en el escritor nicaragüense:

Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que Ud. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio. Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de Ud. que sea nicaragüense, porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de Ud. que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la república donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispano-americanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar á Ud. alabanzas á manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene Ud. carácter nacional, posee carácter individual. (Valera, 1889, pp. 217-218)

La puesta en evidencia de tal “galicismo de la mente” por parte de Valera no carecía de sustento. En su propósito de renovar el español literario, los modernistas hallaron gran parte de sus referentes en la literatura francesa del XIX, en especial en los escritores pertenecientes a movimientos como el parnasianismo y el simbolismo. Sin embargo, su predilección por dichos autores, de quienes se puede hallar una muestra representativa en los perfiles incluidos por Darío en *Los raros*, implicó que recibieran calificativos como el de “decadentes” o “afectados”, entre otros, lo que demeritó su proyecto literario y dificultó la justa valoración de su papel en la cultura de Hispanoamérica.

El matizado reproche de Valera era consecuente con el ámbito cultural hispánico de la época, caracterizado por su nacionalismo y por un acentuado antigalicismo, posiblemente

resultado de circunstancias políticas como la ocupación napoleónica de principios del XIX; la pérdida de las colonias de ultramar, proceso que culminaría una década después de la carta de Valera con la guerra hispano-estadounidense de 1898, o la fuerte influencia social y cultural de la iglesia católica, que representó en muchos casos una especie de muro de contención frente a la difusión de las ideas modernas que permitieron nuevos marcos de pensamiento en otros países de la Europa occidental y que tuvieron uno de sus momentos paradigmáticos en la Ilustración —precisamente en Francia—. No es de sorprender, entonces, que tales actitudes se trasladaran al ámbito de la literatura, incluso por parte de un “espíritu liberal, cosmopolita y escéptico” (Gutiérrez Girardot, 2017, p. 35), como se consideró a Valera, y que estas hayan quedado ejemplarizadas en la carta dirigida a Darío. Así:

Este juicio de valor influyó de forma decisiva, pero también perjudicial, en la actividad histórico-literaria del modernismo, pues se limitó por una parte, si bien con meticulosidad y un aparato conceptual filológico e histórico-filosófico, a clarificar la pregunta por la legitimidad española o la ilegitimidad del modernismo, y a analizar y destacar sus logros literarios desde el punto de vista estilístico, sin plantearse la pregunta por la relación que existe entre la circunstancia, que Valera describe como “galicismo mental”, y los logros literarios. (Gutiérrez Girardot, 2017, pp. 35-36)

La justificación de la legitimidad o ilegitimidad de una expresión literaria como el modernismo a partir de perspectivas nacionalistas puso de relieve algunas incapacidades interpretativas de la crítica y la historiografía literaria hispánicas. En contraste, países como Francia y Alemania habían comenzado desde el siglo XVIII, a través de figuras como Rousseau o Diderot y movimientos como el romanticismo, la gestación de una tradición literaria que podríamos llamar moderna y que mantuvo cierta continuidad, cuando menos, hasta mediados del

siglo XX, como lo evidencia el romanista alemán Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*. Dicha tradición contó con un aparato crítico que estaba fundamentado en su misma génesis, a partir de la influencia mutua entre poesía y crítica, tal como lo manifestó Friedrich Schlegel en su famoso fragmento 116 del *Athenäum*:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. (Schlegel, 2009, p. 81)

La ausencia de una tradición análoga, es decir, de una crítica que avanzara a la par que el resto de la producción literaria e intelectual, no solo de aquella gestada en el contexto hispánico, sino, también, del europeo, tomando elementos de otras disciplinas para enriquecer su juicio y dar así cuenta de las complejidades de las literaturas modernas, explica las dificultades interpretativas a las que se enfrentó un movimiento igualmente complejo como el modernismo en el mundo hispánico. Lo anterior llevó a Rafael Gutiérrez Girardot a asegurar en sus lecciones magistrales del verano de 1978 en la Universidad de Bonn, recogidas póstumamente en *El problema del modernismo*, que “el problema del modernismo es el problema de la historiografía literaria hispánica” (2017, pp. 32-46). Para Gutiérrez, “la historiografía de la literatura hispánica y la crítica literaria del modernismo no estaban en condiciones de concebir un movimiento literario [como el modernismo] con su aparato conceptual [...], [pues] es heterogéneo, contradictorio y se sustrae a categorías de clasificación” (Gutiérrez Girardot, 2017, p. 44).

Uno de los argumentos de los que se valió Gutiérrez Girardot para sustentar su hipótesis fue la oposición que quiso establecerse en España entre la llamada Generación del 98 y el modernismo, haciendo un repaso general por algunas obras que buscaron atribuir a cada uno de estos dos movimientos ciertos rasgos que, supuestamente, ayudaban a definirlos o delimitarlos y, por ende, a diferenciarlos. Así, según argumenta el crítico colombiano, Guillermo Díaz Plaja asignó en *Modernismo frente a 98* un espíritu femenino al modernismo y uno masculino a la generación del 98 y José María Castellet hizo lo propio en *Veinte años de poesía española*, asociando el modernismo a la expresión simbolista y el 98 a la realista (Gutiérrez Girardot, 2017, pp. 39-43). A esto se refirió en tono irónico el nacido en Sogamoso:

A la pregunta de ¿qué es el modernismo?, responde la historiografía española con definiciones y espera poderlo categorizar de forma unívoca. Las respuestas son evidentes: es femenino, cosmopolita, extranjerizante, ilegítimo, frívolo; tiene forma, pero no enriquece los contenidos de la literatura; es una manifestación del simbolismo francés; es un movimiento por el movimiento mismo, como afirma Octavio Paz, el seguidor de Ortega y Gasset en Alemania; es una poética que pone de relieve el valor del color y del sonido, de la musicalidad de la lengua. Pero es también lo contrario de muchas de esas definiciones: no es frívolo, ni extranjerizante, renovó los contenidos de formas antiguas como en el caso de José Martí, no es cosmopolita, sino nacionalista como en el caso de Leopoldo Lugones, que comienza con esta fase en las *Odas seculares* de 1910. (Gutiérrez, 2017, p. 44)

Lo que omitía la historiografía literaria hispánica en su acercamiento al modernismo era que tanto las literaturas europeas como la hispanoamericana de entonces respondieron, entre otros factores, a una situación histórica común, que era el avance y la consolidación de las sociedades burguesas y del capitalismo (Gutiérrez, 2004; Rama, 1985), y a la crisis que ello produjo en las capas tradicionales que coexistían en las sociedades occidentales, lo cual

justificaba, no solo el “galicismo de la mente”, sino la apertura de los modernistas hacia otras literaturas europeas que habían esbozado ya una expresión que les permitiera afrontar dicha crisis. En el ámbito de la historiografía literaria hispánica, esta situación común fue enunciada por Federico de Onís: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu [...] que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (de Onís, 1961, p. XV).

Con los ajustes de perspectiva que posibilita el paso del tiempo, y a partir de planteamientos como el de de Onís, durante la segunda mitad del siglo XX se produjo una revalorización del modernismo que se ocupó de revisar algunas miopías críticas e historiográficas, como las descritas anteriormente, y en tratar de aprehender el movimiento liderado por Darío en su complejidad e importancia para la literatura hispanoamericana de su tiempo y el posterior. Esta revaloración cobró especial fuerza a partir de los años sesenta del siglo pasado, gracias a obras como *Símbolo y color en la obra de José Martí* de Iván A. Schulman, *Rubén Darío y el modernismo* de Ángel Rama, *Los hijos del limo* de Octavio Paz, y, en especial, para el caso de la novela, desde finales de los setenta con *La novela hispanoamericana de fin de siglo* de Klaus Meyer-Minnemann, *La crónica modernista hispanoamericana* y *La novela modernista hispanoamericana* de Aníbal González y *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* de Rafael Gutiérrez Girardot, por citar algunos de los ejemplos más relevantes.

Varios de estos autores ubicaron al modernismo en el origen mismo de un proyecto literario e intelectual para Hispanoamérica que desembocó en la autonomía de la literatura del continente frente a España y encontraron en su prosa un campo de análisis fecundo para sustentar

dicha hipótesis. Quizás, en esto último radica uno de los principales logros de esta revaloración, ya que el modernismo fue visto desde sus inicios como un movimiento esencialmente poético, olvidando, injustamente, que sus miembros cultivaron asiduamente la prosa<sup>24</sup>. En especial, la novela representó para los modernistas un campo de reflexión respecto a las sociedades americanas y sobre su situación en ellas como artistas e intelectuales, hecho que contradice de paso el lugar común frecuentado por cierta crítica que quiso ver en el modernismo una literatura de evasión.

Así, para Aníbal González, “sólo cuando examinamos la voluminosa producción en prosa de los modernistas, que abarcó todos los géneros —novela, cuento, ensayo, periodismo—, podemos calibrar plenamente el carácter fundador y fundamental del modernismo dentro de la historia de las letras hispanoamericanas” (1987, p. 10).

Por todo ello, analizaremos ahora brevemente la manera en que la novela modernista se insertó en la fundación de ese proceso literario e intelectual en Hispanoamérica —al que consideramos puede integrarse *La tejedora de coronas*— a partir de las reflexiones de algunos autores que contribuyeron a redefinir el papel de la novela en el modernismo, como los ya mencionados Rafael Gutiérrez Girardot y Aníbal González.

---

<sup>24</sup> En *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, Klaus Meyer-Minnemann ofrece una explicación al porqué del énfasis de la poesía en el ámbito del modernismo: “El modernismo hispanoamericano ha suscitado una profusión casi inabarcable de investigaciones, que se remontan hasta los años de su surgimiento y se ocupan sobre todo de la lírica. Las causas de la concentración de estudios en este aspecto, que en algunos casos conduce a una identificación del Modernismo con la poesía, son múltiples, y hasta ahora han sido poco aclaradas. Aun así, pueden mencionarse dos razones. Por una parte, la literatura de *fin de siècle*, hacia la cual se orientó el Modernismo, se entendió en su estilo y su finalidad como una oposición al positivismo contemporáneo y sus consecuencias. En la medida en que irrumpió en la literatura, ese positivismo había encontrado su expresión particularmente en la narrativa. Por ello, un vuelco radical hacia la poesía y la prosa lírica parecía una consecuencia lógica del intento por deslindar territorios. Por otra parte, el influjo de Rubén Darío, en su tiempo el más destacado representante del Modernismo, se fundaba en su obra poética, de modo que la polémica posterior con y en torno a este movimiento se refirió siempre a la lírica (Meyer-Minnemann, 1997, p. 7).

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

### **La novela y la búsqueda de expresión en el modernismo**

Durante la investigación y escritura de su libro *La crónica modernista hispanoamericana*, Aníbal González se percató de la importancia que tuvo la prosa en la producción literaria de los modernistas. A diferencia de la crónica, como lo hace notar el mismo autor, la novela modernista contaba ya para entonces con algunas aproximaciones críticas que podían servir de base para un estudio especializado sobre dicho género. Entre ellos, González enumeró las historias de la literatura hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert y Fernando Alegría, los estudios en profundidad de novelas como *La gloria de don Ramiro*, realizado por Amado Alonso, y de *Amistad funesta*, la novela de Martí (conocida también como *Lucía Jerez*), por el mismo Anderson Imbert, o el texto inédito para ese entonces en español de Klaus Meyer-Minnemann *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle*<sup>25</sup>. No obstante, para González,

[...] faltaba un estudio extenso en el que se deslindaran con claridad los rasgos específicos de la novelística modernista dentro del panorama del novelar hispanoamericano de fines del siglo XIX y principios del XX. Un estudio en el que se esclarecieran, por ejemplo, las diferencias entre la novela modernista y la novela naturalista, y la relación entre la novela modernista y la “novela decadente” europea en el molde de *À rebours* de Huysmans, y en el que se explorase la significación histórico-literaria de la sorprendentemente amplia y abundante producción novelística de los modernistas. (González, 1987, p. 10)

La constatación por parte de González de tal ausencia lo motivó a publicar en 1987 una colección de ensayos que llevó por título *La novela modernista hispanoamericana*, en la que el autor puertorriqueño analizó las características de esa particular expresión en prosa, primero de forma general, y luego a través de estudios dedicados a cinco de las más importantes de estas

---

<sup>25</sup> La primera edición en español de esta obra fue publicada en 1991 por el Fondo de Cultura Económica con el título de *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, tal como nos referimos a ella en el pie de página anterior.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

novelas: *Lucía Jerez* de José Martí, *De sobremesa*<sup>26</sup> de José Asunción Silva, *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta y *Alsino* de Pedro Prado. El principal rasgo común a todas ellas, según González, es que giran sobre el eje de la figura del artista-intelectual hispanoamericano en el cambio del siglo XIX al XX; es decir, en lo que el autor consideró el periodo de gestación del intelectual moderno en Hispanoamérica (González, 1987, pp. 15-52).

González comienza su libro reflexionando sobre si el término “novela modernista” puede considerarse como un “género literario o modalidad narrativa comparable con otros como la novela de Revolución Mexicana o la novela de la tierra” (González, 1987, p. 16). Tras una breve disertación sobre el carácter aproximativo y contingente del concepto de género literario, el autor reconoce en estas clasificaciones un intento de la crítica por hallar maneras de definir la historia de la literatura hispanoamericana desde una perspectiva propia, menos dependiente de las categorías aplicadas a la literatura europea, lo cual lo llevó a preguntarse si la novela modernista correspondía a una “manera de novelar” europea o americana (no deja de ser llamativo que, una vez más, se haya acudido a la idea de nacionalidad como elemento de legitimidad para las expresiones literarias, tal como se indicó más arriba a propósito de la carta de Valera a Darío).

Más allá de la discusión sobre el carácter europeo o americano de la novela modernista, el libro de González cobra especial interés pues, en él, se defiende la idea de que puede lograrse un mejor entendimiento del papel que tuvo el modernismo en el desarrollo de la literatura hispanoamericana posterior a partir del estudio de su producción novelística, trazando así una

---

<sup>26</sup> Esta novela se publicó de manera póstuma en 1925, casi tres décadas después de la muerte de Silva, acaecida en 1896.

línea de continuidad entre el modernismo y otras manifestaciones de la novela durante el siglo XX:

A mi juicio, la novela modernista se sitúa, dentro de la historia literaria hispanoamericana, en el origen del proceso que llevaría hacia la novela de la Revolución Mexicana, la novela de la tierra, y la novelística de vanguardia de los años 20 y 30. La categoría de la “novela modernista” es tan difícil de definir precisamente porque ella marca el sitio de una crisis o una ruptura en la historia de la narrativa hispanoamericana: me refiero, por supuesto, a la crisis fundadora de los modernistas. La expresión “novela modernista” señala el punto de impacto del modernismo sobre el quehacer novelístico hispanoamericano, un impacto que fue más profundo de lo que generalmente se acepta, y que constituye un momento de fundación para la narrativa hispanoamericana subsiguiente. (González, 1987, pp. 16-17)

González coincide con Gutiérrez Girardot en el reconocimiento de la influencia que tuvo el modernismo en la literatura hispanoamericana posterior, específicamente en la novela. Este último, por su parte, aseguró en las ya mencionadas lecciones magistrales de la Universidad de Bonn, que “las bases literarias de la novela moderna latinoamericana y el esplendor de la prosa de Ortega y Gasset, por solo nombrar dos ejemplos, se debían al modernismo, es decir, este los hizo posibles” (Gutiérrez, 2017, p. 33).

Tal reconocimiento resultó novedoso en su momento, ya que el carácter fundacional del modernismo respecto a la literatura hispanoamericana del siglo XX había sido reconocido hasta entonces, en mayor medida, para el caso de la poesía en cuanto género insignia del movimiento modernista. En este sentido, en *Rubén Darío y el modernismo*, Ángel Rama expresó que “todo poeta actual, admire a Darío o lo aborrezca, sabe que a partir de él hay una continuidad creadora, lo que ya puede llamarse una tradición poética” (Rama, 1985, p. 11). Sin embargo, hallar una “continuidad creadora” como aquella de la que habla Rama, sea en poesía o prosa, permite una

ampliación del horizonte para la crítica y la historiografía de cualquier tradición literaria, ya que, como lo mencionara Hugo Friedrich refiriéndose a la lírica, pero que por extensión puede valer para la literatura en general:

La crítica de la lírica contemporánea comete casi siempre el error de tomar únicamente en consideración un país determinado y los veinte o treinta últimos años. La consecuencia de ello es que una poesía toma el aspecto de un “cambio” radical, y que, entre la lírica de 1945 y la de 1955, se admiran diferencias que ni siquiera equivalen a la que puede existir entre dos seguidores de unos mismos modelos. (Friedrich, 1975, p. 11)

Atender dicha continuidad, si se mira al modernismo como una apuesta cultural emprendida en la Hispanoamérica de finales del XIX por asimilar la literatura europea en la busca de la independencia cultural de España, hace posible hallar afinidades de carácter estructural entre la novela modernista —y en una parte de la novelística escrita en nuestro continente durante el XX que fue influida por esta— y aquella producida en el marco de movimientos como el romanticismo alemán y francés o la novela de *fin de siècle*; o bien plantear procesos análogos entre la literatura europea y la americana a partir del modernismo, siguiendo así opiniones como la de Octavio Paz en el sentido de que “el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (Paz, 1990, p. 128) por su sentido nomotético.

Una concepción de esta índole respecto a la producción literaria hispanoamericana contribuye a entender, a nuestro juicio, de una mejor manera el papel que jugó el modernismo en la conformación de la literatura posterior y pone a disposición de la crítica y la historiografía literaria nuevas herramientas de análisis para abordar los movimientos literarios americanos de finales del siglo XIX y del XX a partir de su relación con el movimiento de Martí y Darío. Así, por ejemplo, cuando Aníbal González reflexiona sobre la influencia de la filología en la prosa

modernista, hecho que favoreció su expresión como artistas e intelectuales, es posible encontrar vínculos entre esa influencia y el postulado de la “poesía universal progresiva” enunciado por Schlegel en el ya citado fragmento 116 del *Athenäum*. Para González,

[...] lo que el modernismo efectuó fue una “modernización textual” de la literatura hispanoamericana, basada en la asimilación de la filología —«*la science exacte des choses de l’ esprit*», en palabras de Ernst Renan— como un elemento de su quehacer literario. La filología, tal como la sistematizaron Renan, Taine y otros, con su cosmopolitismo enciclopédico, su proyecto de reforma cultural, su interés por la religión, y, sobre todo, su concepción del lenguaje como objeto, como cosa dotada de un pasado y una materialidad en el presente, fue el modelo por excelencia del quehacer literario de los modernistas. El contacto con la filología vinculó a los modernistas al pensamiento más avanzado y radical sobre el lenguaje y la literatura que había producido Europa hasta ese momento. Además, como la filología pretendía abarcar en última instancia todas las restantes disciplinas científicas, así como las artes (según el proyecto de Renan en *L’ Avenir de la science*), el vínculo con la filología les abrió a los modernistas la posibilidad de pronunciarse con autoridad también sobre asuntos extraliterarios. (1987, p. 19)

Más allá de las alusiones a Renan y Taine, lo que puede sustraerse de la cita de González sobre la influencia de la filología en la novela del modernismo es la comprobación de la inserción de la crítica en el quehacer literario en Hispanoamérica, o, en otras palabras, que a partir del modernismo la literatura hispanoamericana asimiló la tradición literaria moderna europea para efectuar una “modernización textual” del lenguaje literario en español en la que la poesía, entendida como literatura en general, y la crítica, entendida como reflexión sobre el proceso mismo de la escritura, comenzaron a converger. Igualmente, “la posibilidad de pronunciarse con autoridad también sobre asuntos extraliterarios” podría entenderse como un derivado de la “poesía universal progresiva” schlegeliana, ya que en ella no solo se disuelven los géneros literarios para dar espacio a una compenetración entre la poesía y la narrativa, sino que

también se acude a las demás áreas del conocimiento humano y se les da un tratamiento literario para “hacer más viva y social la poesía, [y] más poética la vida y la sociedad”, con lo cual se cumple, a su vez, con la intención de Huysmans de integrar arte, ciencia e historia a la novela —lo que constituye también, dicho sea de paso, una de las características de una novela de ideas como *La tejedora de coronas*—.

Ahora bien, esta asimilación de la literatura europea no fue pasiva. Los modernistas tomaron la influencia europea y se valieron de ella para pensar sus propios problemas y los de sus países a nivel artístico, político y social. Esto se puede evidenciar en dos de los rasgos que González identificó como generales en la producción novelística de los modernistas y que los vincula directamente con la actividad intelectual; a saber, lo que él llama “escritura modernista” y la reflexión sobre el papel del artista en las sociedades hispanoamericanas de finales del XIX y comienzos del XX.

Ocupémonos por un momento en el primero de estos rasgos. Por “escritura modernista”, González se refiere a la manifestación en la prosa de algunos motivos frecuentes del modernismo como el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el dandy o el *spleen* vital (González, 1987, p. 26); pero, también, a la búsqueda de los escritores modernistas de alcanzar un estilo que les permitiera expresarse artísticamente a la vez que dar cuenta de los cambios espirituales que se vivían en las sociedades de su tiempo. Esto último quizás sea lo más relevante de su búsqueda de renovación literaria, en lo que coincide Ricardo Gullón en el prólogo a *El modernismo visto por los modernistas* de 1980:

No son los cambios (nuevos metros, variedad de formas estróficas, simplificación de la sintaxis, enriquecimiento del lenguaje, ritmos más delicados en la prosa...) lo que más importa, sino otra

cosa a la que apuntan esas alteraciones y que se insinúa en el fondo. El estilo de los modernistas, generalizando, como es obligado hacerlo, es el estilo del paso adelante, de la aventura intelectual. Los hispanoamericanos fueron los primeros en sentir la necesidad de ponerse al día y los primeros en advertir que la modernidad implicaba una actitud diferente, un ser distinto, unos modos de situarse frente a la vida y el arte que no podían coincidir con los de sus predecesores. (Gullón, 1980, pp. 21-22)

El estilo modernista constituyó, entonces, una respuesta a la necesidad de asumir esa “actitud diferente” ante la compleja realidad social y espiritual del mundo moderno, materializada en los principios y conflictos de la sociedad burguesa, y al consecuente impulso de búsqueda que los modernistas emprendieron para hallar nuevos “modos de situarse frente a la vida”, siguiendo la cita anterior de Gullón. Esta actitud concuerda con lo que César Vallejo —de quien sus *Heraldos negros* se consideran con frecuencia también como una expresión modernista— manifestó sobre el sentido de la “poesía nueva” en el contexto de la modernidad:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca con palabras flameantes. Muchas veces un poema no dice «cinema», poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva. (Vallejo en Verani, 1926, p. 341)

La búsqueda de estilo emprendida por los modernistas no se trató entonces de un propósito de renovación exclusivamente formal, como se les reprochó con frecuencia, sino que constituyó un intento de dotar a la expresión literaria en español de la capacidad de abordar y reflexionar sobre los cambios de pensamiento que se gestaban en las sociedades

hispanohablantes, es decir, de proveer al idioma de la capacidad de abordar las actitudes, ideas y problemas propios de la modernidad, propósito en el que el tratamiento estético de las ideas les fue de gran provecho. Esto implicaba el desarrollo de una sensibilidad que imprimiera esencia a esa visión de la literatura, lo que recuerda la frase de Martí en sus *Cuadernos de apuntes*, que ya habíamos mencionado en el primer capítulo: “No hay letras, que son expresión, hasta que hay esencia que expresar en ellas” (Martí, 2021, p. 561).

Pero, a la par, el estilo modernista buscaba que esa expresión literaria fuera adecuada a América, si se quiere, en un sentido autonómico respecto a España y a la mucho más reciente pero ya amenazante presencia imperial de los Estados Unidos. Una vez más, fue Martí quien mejor encarnó ese propósito como escritor e intelectual. El cubano dedicó múltiples textos a reflexionar sobre las características y propósitos que debería tener el español americano, de lo que son ejemplo las anotaciones contenidas en escritos breves como “El castellano en América” o “[Ni será escritor inmortal en América]”, en el que se encuentra la frase del cubano apenas citada. Incluso, en “Nuestra América”, que es un texto con un propósito decididamente político, Martí vuelve sobre el papel del arte y la prosa en su visión del continente del porvenir y manifiesta que, en esa visión, “la prosa, centelleante, y cernida, va cargada de idea” (Martí, 2021, p. 129).

Ese aspecto americanista de la búsqueda modernista por la renovación del español literario completa el sentido de la “esencia” de la que hablaba el cubano:

Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico. Lenguaje que del propio materno recibe el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el

necesario influjo, con antejucio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo de esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la índole esencial de nuestra lengua madre, harto bella y por tanto poderosa, sobre serlo por su sólida estructura, para ejercer a la postre, luego del acrisolamiento, dominio sumo —tal ha de ser el lenguaje que nuestro Dante hable. [...] No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya —Hispanoamérica.<sup>27</sup> (Martí, 2021, p. 561)

La sensibilidad y conciencia sobre la propia labor literaria demostrada por los modernistas, traducida en la búsqueda de esencia para la expresión americana en tiempos de crisis como los del cambio de siglo, que hemos tratado de exponer hasta aquí, nos sirve de preámbulo para adentrarnos en el segundo de los rasgos de la novela de este movimiento identificados por González (1987) que queremos destacar: el de la reflexión sobre el papel del artista-intelectual en las entonces emergentes sociedades modernas en el Continente, a lo que dedicaremos el siguiente apartado.

---

<sup>27</sup> En este punto se hace necesario indicar que, visto desde el siglo XXI, el proyecto ideológico y literario del modernismo, quizás sintetizado en esta cita de Martí, se percibe ya como demasiado estrecho. Ha transcurrido más de un siglo desde que fuera enunciado y los procesos culturales e intelectuales en América Latina han indicado la necesidad de hacer de la nuestra una cultura viva que integre y ponga en diálogo las lenguas, literaturas y pensamientos indígenas y ancestrales, afro y no excluyentemente masculinos —no debe olvidarse que el modernismo fue un movimiento casi enteramente compuesto por hombres—, entre muchas otras luchas que deben hacer parte de dicha integración. En ello, ciertamente, no está al día el modernismo, ya que en su afán de autonomizarse de España miró a otros países de Europa y entendió el legado de estos como “universal”, dejando de lado el de otras culturas. Si bien hubo intentos por explorar tradiciones diferentes a la occidental, como en el caso de Tablada, estos fueron relativamente minoritarios en el contexto general del movimiento —si bien otros escritores miraron al Oriente, lo hicieron de forma muy superficial y exotista, casi ornamental, como se puede deducir de las expresiones “chinerías” y “japonerías”, comúnmente dirigidas de forma crítica al movimiento—. Sin embargo, aunque esas limitaciones deben señalarse para no perpetuar los aspectos que hoy pueden considerarse más anacrónicos, consideramos que los autores modernistas deben ser leídos también en un contexto histórico, pues de otra forma no podría dimensionarse su originalidad y la importancia que tienen en la configuración del momento cultural e intelectual actual, ya que, por más que hoy parezca insuficiente, el modernismo fue, en efecto, un movimiento de apertura que contribuyó a ampliar el horizonte de posibilidades de la literatura de nuestro continente.

## **La novela modernista como novela de artista: la relación del artista-intelectual con la sociedad**

En las *Lecciones sobre la estética*, obra póstuma de Hegel, se encuentra el planteamiento sobre el “carácter pretérito del arte” (Domínguez Hernández, 2003, p. 214), el cual resulta fundamental para tratar de comprender el papel que juegan las artes, entre ellas la literatura, en las sociedades modernas. Debido a las múltiples interpretaciones que han surgido en torno a este planteamiento, entendido muchas veces como la “muerte” o el “fin del arte”, vale la pena detenerse un momento en él antes de reflexionar sobre la novela modernista y la figura del artista-intelectual en ella. En sus *Lecciones*, Hegel conceptualizó tres formas universales de la expresión artística: la “simbólica”, la “clásica” y la “romántica”:

En la forma simbólica [...] la característica es la búsqueda que el espíritu hace de una expresión adecuada en la forma sensible; es un no lograr aún el ideal. La forma clásica es la realización del ideal en el arte, es el arte bello propiamente dicho, y en él el espíritu se encuentra y concuerda consigo mismo en la articulación y la fuerza expresiva de la forma sensible. Finalmente, la forma romántica vuelve a desarticular la correspondencia perfecta entre idea y forma, pero debido al grado de autoconsciencia alcanzado por el espíritu. La concepción de lo espiritual ha ganado ya tanta subjetividad, que tampoco hay ya representación sensible que le dé la medida. (Domínguez Hernández, 2003, p. 215)

El “carácter pretérito del arte” se manifiesta entre la forma clásica y la romántica. Con este planteamiento, se hace referencia a que “el arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura existencia” (Hegel, 1991, p. 79), más que a su “muerte” o “fin”. Según esto, en la forma clásica, que puede se ejemplarizar en la escultura griega, el arte alcanza la correspondencia entre el ideal y la representación sensible o plástica, en la que “no hay motivo para pasar de la intuición a la reflexión” (Domínguez Hernández, 2003, p. 216). Sin

embargo, con las tragedias, comienza a romperse la correspondencia entre ideal y representación artística (puede pensarse, por ejemplo, en cómo en ellas los héroes trágicos debían enfrentarse a las adversidades que les planteaba la naturaleza o el destino), iniciándose así un proceso que llega a su momento culmen en el cristianismo, en el que la verdad, entendida como revelación, ya no se halla en el arte sino en la palabra, en el verbo, trasladando la función del arte a una forma de representación de la Biblia y la doctrina cristiana; es decir, la religión da ahora una comprensión de lo espiritual que despoja al arte de su necesidad para ello (Domínguez Hernández, 2003, p. 219).

El planteamiento del “carácter pretérito del arte” o “fin del arte”, recoge los cambios por los que pasó el arte a partir de la forma clásica, ejemplarizados con la tragedia griega y el cristianismo, pero se hace más notorio en la modernidad, que como época pertenece ya a la “forma romántica”, que es un arte de la interioridad y de la subjetividad. Cuando esta alcanza el periodo romántico, en el que “la concepción de lo espiritual ha ganado ya tanta subjetividad, que tampoco hay ya representación sensible que le dé la medida”, como indica Javier Domínguez Hernández, la correspondencia entre ideal y forma sensible deja de ser la única expresión de lo bello, así,

[...] la pureza estética dejó de ser el imperativo categórico, y una amplia escala de decisiones artísticas se abrió paso: performances, instalaciones, fotografías, trabajos en campo abierto y aeropuertos, videos, formas de fibra y estructuras conceptuales de toda clase. En realidad [...] este «fin del arte» no es ningún agotamiento sino un triunfo del arte como arte y que se sabe arte. (Domínguez Hernández, 2003, p. 213)

La referencia al “fin del arte” no se debe entender entonces de forma negativa, como su desaparición o su agotamiento: es fin, pero “pleno fin” —*Vollendung*, como lo entendió Rafael

Gutiérrez Girardot (2004, p. 43)—, es decir, posibilidad de enriquecimiento como disciplina autónoma. Esa *Vollendung*, en tanto apertura del horizonte expresivo, se hace evidente en la pintura, la escultura, la música, el cine, la literatura y las demás manifestaciones artísticas y se enmarca en el desarrollo de la estética como ámbito especializado del conocimiento, proceso que se radicalizó en el siglo XX, de lo cual los llamados “ismos” y vanguardias son un claro ejemplo, pero cuyos efectos eran ya perceptibles en la época de los primeros modernistas.

A la par del “carácter pretérito del arte”, se presentó en el contexto de las sociedades modernas un fenómeno con el que guarda estrecha relación: la marginación social del artista. Si el arte ya no es “el modo supremo en que la verdad se procura existencia”, como nos dice Hegel, ¿cuál es entonces el papel social de quien la practica? O, como lo dijera Hölderlin en la elegía “Pan y vino”, en el conocido verso “wozu Dichter in dürftiger Zeit”: ¿“para qué sirven los poetas en tiempos de indigencia”? (2014, pp. 392-393). El final del verso de Hölderlin, que Gutiérrez Girardot tradujo como “tiempos menesterosos”, nos sugiere el momento histórico en el que dicha marginación comenzó a hacerse manifiesta:

El “tiempo menesteroso” es para Hölderlin no solo la secuela de la Revolución francesa, de las guerras que ella desató sino igualmente lo que Hegel llamó “la era mundial de la prosa”, en la que ya no son posibles el heroísmo (sic.) la “poesía del corazón”, en la que el individuo es medio de fines de otros y está regido por la relación racional de medios y fines, y por tanto ya no es una persona sino una función. Esta racionalización, que según Hegel se manifiesta en el egoísmo, constituye el fundamento de la sociedad burguesa. (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 146)

Tal es el caso de las sociedades hispanoamericanas en las que surgió el modernismo, en las que la presencia del artista no podía más que ser ambigua ya que, desprovisto de su función social, debía vivir en una profunda alienación generada en parte por no encajar en el sistema de

valores de esas sociedades, caracterizadas por el positivismo, y en parte por su anhelo de integrarse y triunfar en ellas. Así, como respuesta, el artista “rechazó la sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias” (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 54).

La atenta sensibilidad de los modernistas les permitió percibir prontamente esta situación y hacerla expresión en su literatura, que estaba cada vez más desprovista de funciones políticas y didácticas en tanto había iniciado su proceso de autonomización. Esa marginación del artista la expusieron, por ejemplo, Rubén Darío en el primer cuento de *Azul...*, titulado “El rey burgués”, y José Asunción Silva en el poema “El mal del siglo”, en el que, en tono cómico e irónico, asoció el “mal del Werther”, el dolor espiritual de los poetas, a la más mundana materialidad del hambre:

El paciente:

—Doctor, un desaliento de la vida  
 en lo íntimo de mí se arraiga y nace  
 el mal del siglo... el mismo mal del Werther,  
 de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.  
 Un cansancio de todo, un absoluto  
 desprecio por lo humano... un incesante  
 renegar de lo vil de la existencia,  
 digno de mi maestro Schopenhauer;  
 un malestar profundo que se aumenta  
 con todas las torturas del análisis...

El médico:

—Eso es cuestión de régimen: camine

de mañanita; duerma largo, báñese;  
 beba bien; coma bien; cuídese mucho,  
 ¡lo que usted tiene es hambre!... (Silva, 1996, p. 172).

La marginación del artista, o mejor, la reflexión que este emprendió a raíz de ella sobre su papel en la nueva sociedad, posibilitó el surgimiento de un subgénero de la novela que se conoció como la novela de artista (*Künstlerroman*), que se caracterizó por ser “una reflexión narrativa sobre la problemática social del artista, [que] plantea poetológicamente un problema sociológico, para cuyo tratamiento provee el punto de partida, esto es, el material subjetivo del narrador artista” (Gutiérrez, 2006, p. 165). Este subgénero de la novela habría de surgir con el romanticismo en Alemania, a partir de obras como *Ardinghello y las islas afortunadas* de Wilhelm Heine y *Lucinda* de Friedrich Schlegel, y sería popularizado a finales del siglo XIX por el francés Joris-Karl Huysmans y su *A contrapelo*, convirtiéndose este último en el referente principal del cual los modernistas habrían de tomar la inspiración para sus futuras novelas.

La que suele considerarse como la primera novela escrita en el contexto del modernismo anunció también la irrupción del subgénero de la novela del artista en Hispanoamérica, aunque solo se pueda catalogar como tal si se tiene en consideración su primer capítulo. Se trata de *Lucía Jerez* de José Martí, publicada inicialmente por entregas bajo el título de *Amistad funesta*, apenas un año después de la novela de Huysmans. La obra, escrita por encargo, hubo de cambiar su rumbo durante el proceso de escritura, tal como lo explica el propio Martí en el prólogo refiriéndose a Juan Jerez, el coprotagonista, quien en el plan original del cubano empezó “con mejores destinos que los que al fin tiene”, es decir, como artista e intelectual, pero que “en la novela cortó su carrera cierta prudente observación, y hubo que convertir en galán de amores al

que nació en la mente del novelador dispuesto a más y a más altas empresas” (Martí, 2006, p. 110), diluyéndose así en los capítulos restantes la intención original de la obra como novela de artista.

Aunque es probable que otros modernistas que también escribieron novelas de este tipo, como Silva con *De sobremesa*, no hayan conocido la novela de Martí, ya que inicialmente se le consideró como una obra menor, con *Lucía Jerez* se había constatado que en Hispanoamérica se abría camino una nueva forma de novelar, en la que la subjetividad, en este caso la del artista-intelectual, servía de ocasión para plantear reflexiones sobre la realidad social, política y cultural. González describe así la elección del artista como motivo novelesco por parte de los modernistas:

(Ya sea poeta, pintor, músico o escritor) [el artista] busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispánica de fines del siglo XIX y principios del XX. No se trata en este caso de una simple imitación del decadente Des Esseintes, de Huysmans, sino del intento de los modernistas de ir más allá del naturalismo y el decadentismo por igual, buscando, por decirlo así, una “tercera vía”, que no los condujese ni a la encerrona estéril en que había culminado la actitud desengañada y escéptica de los decadentistas, ni al dogmatismo estrecho del naturalismo, que subordinaba la literatura a modelos científicos y consideraciones ideológicas. [...] lejos de ser una producción novelística frívola e intrascendente, indefinida tanto formal como ideológicamente, la novela modernista es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua, con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que habría de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término. (González, 1987, pp. 27-28)

En efecto —y paradójicamente—, la marginación que el artista sufrió en la sociedad burguesa le otorgó la libertad para proponer desde su subjetividad una nueva visión del mundo.

Fue, de alguna manera, el camino que los modernistas emprendieron para dejar atrás la famosa “torre de marfil”, y ocuparse, desde la libertad que les ofrecía ahora el arte, de los problemas de su sociedad para posibilitar nuevas concepciones de ella, no pocas veces bajo el signo de lo utópico. Así, Juan Jerez, era “una de aquellas almas infelices que sólo pueden hacer lo grande y amar lo puro. Poeta genuino, que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños” (Martí, 2006, p. 119), pero era también un hombre de una profunda conciencia social capaz de ofrecer agudas reflexiones sobre el papel de la inteligencia en América:

[...] como en nuestras cabezas hispanoamericanas, cargadas de ideas de Europa y Norteamérica, somos en nuestros propios países a manera de frutos sin mercado, cual las excrescencias de la tierra, que le pesan y estorban, y no como su natural florecimiento, sucede que los poseedores de la inteligencia, estéril entre nosotros por su mala dirección, y necesitados para subsistir de hacerla fecunda, la dedican con exceso exclusivo a los combates políticos, cuando más nobles, produciendo así un desequilibrio entre el país escaso y su política sobrada, o, apremiados por las urgencias de la vida, sirven al gobernante fuerte que les paga y corrompe, o trabaja por volcarlo cuando, molestado aquel por nuevos menesterosos, les retira la paga abundante de sus funestos servicios. (Martí, 2006, pp. 117-118)

De forma similar ocurre con José Fernández, protagonista de *De sobremesa*, quien aunque héroe decadente, se expresaba en las entradas de su propio diario, casi a manera de ensayo, sobre problemas estéticos de su tiempo, como se evidencia en el pasaje en el que se ocupa de obras como *Degeneración* de Max Nordau y el diario de la pintora María Bashkirtseff, pero, además, tenía conocimientos de botánica, historia y finanzas e ideaba planes de gobierno para su país, que, aunque estuvieran marcados por el signo conservador, se proponían instaurar su particular idea de progreso y de modernización:

Monstruosas fábricas donde aquellos infelices encuentran trabajo y pan, nublarán en ese entonces con el humo denso de sus chimeneas el azul profundo de los cielos que cobijan nuestros paisajes tropicales; vibrará en los llanos el grito metálico de las locomotoras que cruzan los rieles comunicando las ciudades y los pueblecillos nacidos donde quince años antes fueron las estaciones de madera tosca y donde, a la hora que escribo, entre lo enmarañado de la selva extienden sus ramas seculares las colosales ceibas, entrelazadas de lianas que trepan por ellas como serpientes, y sombrean el suelo pantanoso, nido de reptiles y de fiebres; como una red aérea los hilos del telégrafo y del teléfono agitados por la idea se extenderán por el aire; cortará la dormida corriente de las grandes arterias de los caudalosos y lentos ríos navegables, a cuya orilla crecerán los cacaotales frondosos, blancos y rápidos vapores que anulen las distancias y lleven al mar los cargamentos de frutos y convertidos éstos en oro en los mercados del mundo, volverán a la tierra que los produjo a multiplicar, en progresión geométrica, sus fuerzas gigantescas. (Silva, 2018, p. 54)

En el “Prólogo al Poema del Niágara”, Martí había anunciado la llegada de los tiempos en los que “ningún hombre tiene ya su fe segura” y le atribuyó al individuo la tarea de reconstruir la vida desde su subjetividad: “Toca a cada hombre reconstruir la vida. A poco que mire en sí, la reconstruye” (2021, p. 601). Fue justo a esa tarea —la de reconstruir espiritualmente la vida en las prosaicas y seculares sociedades burguesas desde una nueva sensibilidad e intelecto— a la que apuntaron los escritores modernistas, aunque poetas por excelencia en su mayoría, con su prosa, gracias a la libertad que les ofreció el arte novelesco en su proceso de autonomización de la política y de los fines moralizantes y a su enriquecimiento expresivo a partir del diálogo con otros campos del saber, haciendo de la novela latinoamericana desde entonces, y a lo largo del siglo XX, una expresión narrativa capaz de reflexionar con plenitud de recursos sobre la vida moderna.

Con este repaso por la novela de artista modernista, esperamos haber contribuido a reconocer el carácter fundacional que tuvo la prosa del modernismo, en particular la novela, en la tradición literaria e intelectual americana posterior al siglo XIX. La idea de continuidad planteada por Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* encuentra eco en el contexto latinoamericano en el pensamiento de autores como Rafael Gutiérrez Girardot y Aníbal González, quienes reconocen en el modernismo la aparición de las condiciones de posibilidad que serían el germen de una parte de la novelística posterior en nuestro continente y, en esa medida, nos permiten vincular la novela modernista con otro subgénero de la novela, quizás caracterizado en menor medida, pero al cual, como hemos dicho, consideramos puede asociarse *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa: la ya también mencionada novela de ideas. Esta vinculación, sin embargo, solo puede trazarse a través de la identificación de procesos literarios que le den sustento empírico, lo que buscamos hacer a continuación.

### **La literatura vista como proceso: continuidad entre la novela de artista modernista y la novela de ideas**

A nuestro juicio, la literatura debe ser abordada historiográficamente a través de la identificación de *continuidades*, más que como una serie de pequeñas y sucesivas rupturas gestadas en el seno de movimientos, generaciones o instituciones literarias separadas entre sí por apenas algunos años. Adoptar una perspectiva de esta índole permite identificar desarrollos que amplían el horizonte de comprensión en el que se enmarcan los fenómenos literarios para develar en ellos características que probablemente escaparían al lector, crítico o investigador que se les enfrente desde la consideración de períodos muy cortos.

Como mencionamos, el modernismo cumplió un papel fundacional para la literatura del siglo XX en Hispanoamérica, lo que aplica tanto para la poesía como para la prosa. Si nos atenemos a ello, podemos sugerir entonces que las innovaciones que se presentaron en la novela en el contexto de dicho movimiento perviven también en las manifestaciones de ese género a lo largo del siglo XX en nuestro continente, ya sea como adhesión o contraposición a ellas. Dicho de otro modo, es posible sostener que algunos de los logros del modernismo, como la renovación de la expresión en lengua española para adecuarla a los problemas de la modernidad, su permanente dialogar con la tradición europea, la compenetración entre poesía, prosa y crítica, el tratamiento estético de las ideas o la búsqueda de la autonomía literaria, constituyeron un auténtico *nomos* para una parte de la novelística hispanoamericana a lo largo del siglo pasado.

Para trazar una continuidad entre la novela de artista modernista y la novela de ideas, nos valdremos del concepto de *proceso* expuesto por el sociólogo alemán Norbert Elias, quien considera que:

Los términos *proceso social* o *desarrollo social* son simplemente símbolos conceptuales que reflejan el singular modo de existencia de [un] entretejido continuo de planes y acciones de los seres humanos en grupos. Estos conceptos están pensados para ayudar a explorar la estructura única resultante de esta interconexión de acciones y experiencias individuales, de la interdependencia funcional de los actores individuales en sus distintos grupos. (Elias, 2016, p. 98)

De esta forma, la identificación y descripción de procesos constituye un recurso conceptual para evidenciar las continuidades históricas y sociales que permiten unir fenómenos aparentemente heterogéneos y dispersos en un sentido o desarrollo común. Hay que aclarar, sin embargo, que cualquier proceso que se busque establecer de esta manera debe tener un carácter contingente; es decir, que la continuidad que se trace a través de él no debe interpretarse en un

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

sentido finalista, pues no lleva implícitas *per se* la idea de progreso hacia un fin preestablecido ni la de acumulación, al tiempo que tampoco constituye una deontología<sup>28</sup>. Un proceso, por el contrario, solo puede abordarse en retrospectiva, en cuanto desarrollo cumplido o en cumplimiento, tras una constatación empírica.

Como lo indica Elias, el abordaje de fenómenos sociales —como lo son también los literarios— en el marco de un proceso permite hallar características compartidas para “explorar” una estructura que les sea común. Esta estructura, a su vez, debe tener la capacidad de perdurar en el tiempo. Justamente, uno de los problemas centrales para el abordaje teórico de la novela lo ha constituido su heterogeneidad, tal como lo hace notar Pierre Zima al comienzo del ensayo “Para una crítica de la sociología de la novela” de su libro *Para una sociología del texto literario*:

Como sucede con numerosas teorías de la novela, la sociología de este género literario choca con un problema fundamental que parece condenar al fracaso todas estas teorías: la heterogeneidad del fenómeno en cuestión. (Zima, 2010, p. 315)

Para el caso que nos interesa, dicha heterogeneidad pareciera ser más que evidente, ya que, a primera vista, no parece haber muchos puntos de contacto entre las novelas de artista modernistas como *De sobremesa* con *La tejedora de coronas*. La idea de reunir las en un mismo proceso pareciera entonces chocar con la evidencia de estar estas novelas separadas por barreras

---

<sup>28</sup> Al desligarnos de este tipo de interpretaciones del concepto de proceso, buscamos que su uso no se equipare al de “progreso”, para no ser objeto de críticas como la que dirige Bourdieu a Elias a propósito de su obra *El proceso de la civilización*: “Tenemos aquí un ejemplo de la simplificación en la que incurren aquellos que piensan las transformaciones de las sociedades modernas como procesos lineales y unidimensionales, como el “proceso de civilización” de Norbert Elias: reducen a un progreso unilateral unas evoluciones complejas que, cuando atañen a los modos de dominación, son siempre ambiguas, de doble faceta, al quedar la regresión del recurso a la violencia física por ejemplo compensada por una progresión de la violencia simbólica y de todas las formas suaves de control” (Bourdieu, 2018, p. 91). Lo que creemos obtener de la cita de Elias es más un recurso conceptual que permite evidenciar la permanencia en el tiempo de algunos elementos comunes a fenómenos aparentemente dispersos, sin que ello implique unilateralidad ni negación de la complejidad.

infranqueables de tiempo y, sin embargo, el análisis de un período amplio que se valga además de la sociología, la filosofía, entre otros campos del conocimiento, puede permitir revelarlas como manifestaciones de un desarrollo común —aun conservando y reconociendo sus diferencias y matices—, que es el de la expresión literaria en el contexto de la expansión del modelo de vida burgués.

Es interesante en tal sentido que Hugo Friedrich, cuyo aporte esencial a la crítica literaria del siglo XX fue justamente el de evidenciar una continuidad en la lírica europea desde el siglo XIX —con sus antecedentes en el XVIII— hasta, cuando menos, mediados del XX, se haya valido precisamente del concepto de estructura, también mencionado por Elías en el fragmento citado. En el prólogo a la novena edición de *Estructura de la lírica moderna*, Friedrich la define así:

La forma común de un grupo de numerosos poemas que no necesariamente han tenido que influirse entre sí, cuyas peculiaridades, sin embargo, coinciden y pueden explicarse por separado, pero que aparecen con tanta frecuencia que no pueden ser entendidas como casuales. (Friedrich, 1974, pp. 17-18)

En el contexto hispanoamericano, y a propósito del modernismo, Ángel Rama se valió también del mismo término para dar cuenta de una continuidad de la literatura hispanoamericana que se habría establecido a partir del movimiento de Darío. Así, en *Rubén Darío y el modernismo*, al plantear una definición para lo que es o, mejor, lo que puede entenderse como “literatura”, identificó la interacción de tres sectores claves en ella:

Una literatura es entendida [...] no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un

conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales. (Rama, 1985, p. 11)

Los sectores que menciona Rama en esta definición, esto es, 1) el repertorio de temas y medios expresivos, 2) el público consumidor y 3) el conjunto de los escritores, conforman una “estructura” en la que el pasado y el presente literarios dialogan de tal manera que cualquier intento de innovación está siempre mediado bajo signo positivo o negativo por un “pasado vivo” que continúa actuando. Retomando las palabras del crítico uruguayo,

[...] los tres sectores componen una estructura de desarrollo histórico que por lo mismo sobrevive a las distintas etapas de integración de sus partes, imponiendo la permanencia del pasado —de un pasado vivo, que pesa y actúa— sobre las diversas inflexiones de un sucesivo presente, lo que obliga a los renovados creadores a tener en cuenta y responder, ya sea con la aceptación o con la más encarnizada oposición, a las invenciones que la tradición hace vivir. (Rama, 1985, pp. 11-12)

Sin pretender afirmar que el uso del término “estructura” en estos tres autores sea equivalente, lo que creemos obtener de tal uso compartido es que existen en la literatura elementos comunes a grupos de obras que contribuyen a explicarlas. Esos elementos son ciertamente estéticos, pero también pueden ser sociales, históricos o económicos, entre otros. Esta perspectiva contribuye, como ya lo expresamos siguiendo a Bourdieu, a desvirtuar la idea de que la literatura tiene un carácter inflexible en el que el genio individual es el principal determinante de su producción.

A nuestro juicio, uno de los elementos comunes a las expresiones de la novela en el contexto de la sociedad burguesa ha sido la afirmación de la *subjetividad* como un principio estético esencial, fenómeno que se gestó a raíz de la ruptura del individuo con los valores rectores de dicha sociedad. Esta ruptura se tradujo en la expresión literaria del desarraigo y el

desfasamiento que experimentaron los personajes en estas novelas, no pocas veces tomados por autobiográficos por lectores y crítica, respecto a su entorno y tiempo histórico. Dicha subjetividad, que creemos está presente en novelas modernistas como *De sobremesa*, pero también en obras posteriores como *La tejedora de coronas*, ya había sido un rasgo de la literatura romántica, en especial la francesa y alemana, y, antes, de Rousseau, al cual podemos tomar como punto de partida del proceso que aquí buscamos describir.

En este sentido, Hugo Friedrich halló en una obra de madurez del francés, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, una de las primeras manifestaciones de ese vuelco sobre la subjetividad a partir de la expresión lírica del tiempo interior:

En su obra de senectud *Les rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau logra expresar una especie de certidumbre prerracional de la existencia. Su contenido es como un albor de ensueño que partiendo del tiempo mecánico penetra en el tiempo interior, el cual deja de distinguir entre pasado y presente, desorientación y acierto, fantasía y realidad. El descubrimiento del tiempo interior no es nuevo (Séneca, San Agustín, Locke y Sterne ya habían pensado en él<sup>29</sup>), pero la intensidad lírica con que Rousseau se entrega a él, especialmente en cuanto ordenación de una vida del alma en oposición al mundo ambiente, ejerció sobre la poesía futura una influencia que no podía esperarse de los análisis filosóficos del tiempo según los habían hecho Locke y otros autores. El tiempo mecánico, el reloj, será considerado como el símbolo más odioso de la civilización técnica (así lo vemos por ejemplo en Baudelaire y en otros poetas más tardíos, como A. Machado), mientras que el tiempo interior constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad. (1974, p. 33)

La “ordenación de una vida del alma” que se opone al “mundo ambiente”, de la que habla Friedrich, la experimentó el artista-intelectual en la novela modernista hispanoamericana, solo

---

<sup>29</sup> Si bien Friedrich reconoce que el descubrimiento del tiempo interior en la literatura no es un logro de la modernidad, el listado de nombres que ofrece resulta limitado, porque deja por fuera los aportes que en esta materia pudieran haber realizado hombres y mujeres de otras latitudes diferentes a la europea en tiempos anteriores.

que no hizo de ella simplemente una huída de la “congoja de la realidad”. Es cierto que el artista-intelectual padeció su mundo ambiente, pero, a partir de la “ordenación” de su subjetividad encontró un camino para proyectar hacia el exterior la reconstrucción, casi siempre utópica, de un mundo y una sociedad en los que le era imposible encajar, haciendo expresión literaria la máxima de Martí que ya hemos mencionado: “Toca a cada hombre reconstruir la vida. A poco que mire en sí, la reconstruye” (2021, p. 601).

Tal afirmación de la subjetividad como consecuencia de la mencionada escisión corresponde a un un *ethos* del arte en el contexto de la sociedad burguesa, aunque haya sido, en esencia, como reacción a esta. El modernismo, por ejemplo, apareció en Hispanoamérica en un contexto de afianzamiento de los valores de la burguesía y del liberalismo, en especial de su faceta económica, esto es, del capitalismo, aun cuando este se haya producido principalmente en una élite. Esos valores, con sus variaciones y matices, continuaron presentes, si no hasta la actualidad, al menos durante el siglo XX<sup>30</sup>, cuando Espinosa escribió *La tejedora de coronas*. Al respecto, afirma Rama, poco más de una década antes de la publicación de la novela de Espinosa:

Cuando Darío ingresa a la literatura, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece una única ley de oro: «sé tú mismo». Si esa es la clave del sistema, y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana. (Rama, 1985, p. 17)

---

<sup>30</sup> En su *Estudio de la mentalidad burguesa*, José Luis Romero parte también de la idea de continuidad, que en el caso de la mentalidad burguesa llegaría también hasta el siglo XX: “Si partimos de la noción general de que el mundo burgués es el área geográfica de Europa (y quizá del mundo europeizado) tal como se va configurando desde la revolución burguesa del siglo XI, no solo modificamos la noción de la Edad Media, sino que suprimimos el hiato del Renacimiento y establecemos la continuidad de un proceso desde el siglo XI hasta la Revolución Industrial del XVIII, y con ciertos ajustes, hasta nuestros días” (2016, p. 18).

El mandato de la sociedad burguesa, es decir, el de “sé tú mismo”, explica la búsqueda de originalidad del escritor a través de la expresión de su propia subjetividad: “Mi literatura es *mía* en mí” (2002, p. 34), habría de decir Darío en sus palabras liminares a *Prosas profanas*. Según apunta Rama, dicha integración al mundo burgués y liberal no se dio de manera simultánea en todos los países hispanoparlantes, ni tuvo la misma intensidad en todos ellos, ya que, “ante todo, se produce primero en América, bastante antes que en España” (1985, p. 27), lo que contribuye a explicar por qué la expresión modernista se dio primero a este lado del Atlántico y solo halló influencia en la Península posteriormente.

La hipótesis de que la subjetividad es el rasgo esencial de la novela en el contexto de la sociedad burguesa encuentra también su sustento sociológico y filosófico en el ya mencionado análisis de las etapas del espíritu elaborado por Hegel y en la consideración que puede derivarse de él en el sentido de que ambas manifestaciones novelescas, la del artista y la de ideas, corresponden a la etapa caracterizada por el filósofo alemán como el periodo romántico del desarrollo del espíritu, en el que se manifiesta el carácter pretérito del arte en tanto ha dejado de entenderse como forma bella, ya que la novela burguesa no se conforma solo con la representación, sino que exige también la reflexión, la presencia de la idea.

Este análisis lo hemos emprendido hasta ahora en función de la relación del artista con la sociedad para dar cuenta del desplazamiento que este experimentó en ella por la pérdida de su función social siguiendo lo expresado por Javier Domínguez Hernández y por Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo*; sin embargo, el crítico sogamoseño lo retoma también en lo que respecta a la novela burguesa del siglo XX en el ensayo “Hegel y la literatura” compilado en *Cuestiones*, género en el que inscribe a autores como Joyce, Broch y Musil —también

mencionados por Ercolino a propósito de la novela ensayo—. En dicho texto, Gutiérrez indica que la idea del “fin del arte” en las *Lecciones sobre Estética* de Hegel

[...] se trata, y fundamentalmente, de un contexto histórico-social, que se percibe de manera clara ante todo en la literatura. En el capítulo en el que Hegel habla del “fin del arte” y justifica ese estadio, apunta que hoy la “poesía del corazón” ha dejado el campo a la “epopeya burguesa”, que aquélla ha sido superada por el pensamiento y la reflexión”, que se ha entrado en la “era mundial de la prosa”. “El pensamiento y la reflexión” la “era mundial de la prosa”: con esto quiere decir Hegel la época de la racionalización de las relaciones sociales, la ruptura del mundo armónico (como el de los griegos), la pérdida del ideal, es decir, de algo estático, total y que descansa en sí mismo; pérdida de la que dan testimonio la división del trabajo, las diversas especializaciones o, como Hegel habla en su juventud, la “escisión”. “La escisión es un ‘factum’ de la vida y la fuente de la necesidad de filosofía”, es decir, la escisión requiere el pensamiento y la reflexión, la prosa. (Gutiérrez, 2011a, p. 182)

En el mencionado ensayo, Gutiérrez Girardot establece una equivalencia entre la “epopeya burguesa” y la novela (2011a, p. 183) y atribuye a la sociedad burguesa no solo el hecho de servir como trasfondo al desarrollo de la novela como género, sino, incluso, como aquella que “requiere” ese tipo de expresión literaria. En palabras del crítico colombiano, este tipo particular de sociedad “es la que la posibilita y, aún, exige la constitución de la novela moderna como expresión propia” (2011a, p. 183). Esta afirmación de Gutiérrez Girardot contribuye a explicar por qué, a lo largo del siglo XX, fue la novela y no la poesía la que logró recoger más adecuadamente las exigencias del individuo inmerso en la sociedad burguesa a nivel literario y, en esa medida, sirve también de insumo para entender la razón por la que en un sector de la crítica literaria —no necesariamente organizado en una red, pero de la que Gutiérrez hizo parte— se emprendió una revaloración del modernismo que puso de relieve el valor de su prosa.

Otro de los aspectos interesantes del análisis de Gutiérrez Girardot es que atribuye a Hegel el mérito de haber propuesto una comprensión de los géneros literarios en relación con determinados desarrollos sociales; es decir, que estos “no son normas estáticas, sino expresiones y manifestaciones de actitudes humanas en la convivencia social” (2011a, p. 184). Así,

[concebida] bajo el signo del pensamiento y la reflexión o, para decirlo en términos equivalentes del lenguaje de Hegel: del “sistema científico” o, más exactamente de la conciencia y su experiencia, la novela moderna pasa por un largo y complejo proceso de “interiorización”, al que no afectan negativamente, sino al contrario, el naturalismo y los diversos realismos, impulsando dialécticamente dicho proceso. (Gutiérrez, 2011a, p. 185)

Encauzando este análisis hacia el caso de *La tejedora de coronas*, es pertinente indicar que Germán Espinosa fue justamente un autor que provino y se movió en los márgenes de la sociedad burguesa en tanto escritor e intelectual. No solo perteneció a la burguesía culta de Cartagena, sino que expresó con frecuencia ideas liberales en lo político que lo distanciaron del humanismo conservador, a la vez que de algunas posturas de la izquierda. En palabras de Pineda Buitrago:

La *consciencia de clase* se manifestó, en el caso de Espinosa, en una consciencia de clase *culta e ilustrada* que, sin estar en oposición con el socialismo ni mucho menos con el liberalismo, buscaba igualar por lo alto, no por el rasero más bajo. (Pineda Buitrago, 2017, p. 222)

Este elemento premeditadamente culto, que el cartagenero trasladó a su obra literaria, ya está presente en el caso colombiano en José Asunción Silva, en especial en el personaje de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, que en ese sentido constituye un antecedente de Genoveva Alcocer, la protagonista de *La tejedora de coronas*, quien, puesta en el contexto de este particular proceso que buscamos describir, ha dejado de ser artista, pero ha potenciado la

otra característica de los héroes novelescos que se inauguraron en Hispanoamérica con el modernismo: el de la intelectualidad.

Si antes mencionamos a García Márquez como el nomoteta y el modelo del escritor del siglo XX en Colombia a partir del libro de Paula Andrea Marín Colorado, podemos decir que, si bien Espinosa convergió con el Nobel colombiano en lo que respecta a la crítica del humanismo centralista y supo aprovechar en algunas de sus novelas el interés que se generó por la costa Caribe tras el éxito de la obra del cataquero, se distanció de este en otros aspectos, como en la relación que estableció en tanto escritor y artista con la sociedad. Espinosa cultivó durante su vida un cierto dandismo y fue un bohemio, lo que en no pocas ocasiones le granjeó polémicas y peleas con otros agentes del campo literario colombiano; además, salvo por los años en los que militó en el sectores del liberalismo, evitó involucrarse en la vida política del país, con lo cual divergió de García Márquez, quien fue hábil al tejer redes intelectuales y políticas para manifestar su compromiso con diversas causas sociales en el país, especialmente con las de izquierda, pero también con el oficialismo político colombiano al final de su carrera literaria, siendo ya un autor consagrado. Espinosa continuó, en cambio, un modelo de escritor que se había establecido con el modernismo y que, en lo que respecta a su dandismo, se acercó más a una figura como la de los modernistas y, entre ellos, especialmente a José Asunción Silva.

En tal sentido, coincidimos con lo expuesto por Alfredo Laverde Ospina en *Tradición literaria colombiana. Dos tendencias*, quien encuentra en Silva la figura del nomoteta para el campo literario colombiano:

Silva se convierte en el nomoteta por el aislamiento voluntario que le exigió el trabajo con la palabra, su desdén por la vulgaridad y la política, que hasta ese momento había ocupado a los

poetas. Es decir, se hizo protagonista de la fase heroica de la conquista de la autonomía del campo literario. (Laverde Ospina, 2008, p. 87)

En el contexto colombiano, Silva fue una de las voces que comenzaron a plantear la presencia de la idea en la literatura. Si bien es en *De sobremesa*, su única novela, donde esta intención se halla más plenamente lograda, esta no pudo haber fijado un *nomos* para todo el siglo XX pues solo fue publicada hasta 1925, —aunque su influencia es innegable y Espinosa la consideró, como vimos, la primera novela moderna en Colombia—. Sin embargo, la voluntad de integrar la idea a la creación literaria se encuentra ya expresado en su poesía, por ejemplo, en los versos que dan inicio al poema “Ars” de *El libro de los versos*:

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo  
un pensamiento puro  
en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes  
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro. (Silva, 1996, p. 136)

Esta yuxtaposición poética entre la imagen y la idea se encuentra también expresada de manera más programática en Darío, en las “palabras liminares” a sus *Prosas Profanas*, donde a manera de manifiesto se encuentra la frase que sirve de epígrafe a este capítulo: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces” (Darío, 2002, p. 35).

A manera de recapitulación, con mayor o menor intensidad, elementos que hemos abordado a partir de obras como las novelas de artista modernistas están presentes en *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa en tanto novela de ideas. Esto podemos decirlo sin temor a incurrir en una afirmación desprovista de sustento o en un capricho interpretativo que busque forzar el objeto de estudio a una hipótesis, gracias a la relación que el mismo Espinosa estableció

con el modernismo en su autocomprensión como escritor, a lo cual dedicamos el capítulo anterior de esta investigación. De esta forma, tanto las impresiones del cartagenero respecto al movimiento de Darío, como sus tomas de posición, ofrecen un marco de objetividad para el planteamiento de nuestra hipótesis central, la cual abordamos a continuación.

### ***La tejedora de coronas* como novela de ideas**

Diversos autores que han abordado *La tejedora de coronas* se han referido a ella como una “novela de ideas” (Giraldo, 1992), una “novela ensayo” (Pineda Buitrago, 2017) o una “novela total” (Silva Rodríguez, 2022) sin que dichas categorizaciones impliquen una negación de la más habitual de novela histórica o nueva novela histórica, según la propuesta de Seymour Menton. De hecho, en más de un sentido, estas categorizaciones pueden complementarse entre sí.

Las tipologías de novela de ideas, novela ensayo o novela total, aunque no aparecen muy claramente definidas en los trabajos citados y no cuentan con una literatura secundaria tan amplia como otros subgéneros de la novela que permita delimitarlas con mayor exactitud, parecen fundamentarse en la constatación común por parte de estos autores de una característica de *La tejedora de coronas* que consiste en la presencia de ideas y reflexiones de carácter científico, filosófico, artístico, político, esotérico, entre otros, que se van alternando con —y a veces incluso desplazando— la narración de los episodios anecdóticos. En este sentido, Luz Mary Giraldo indica lo siguiente:

La relación Genoveva-Voltaire se constituye en el vehículo a través del cual el autor proyecta sus aspiraciones, confirmando el sentido de construcción de novelas de ideas, antes que de anécdotas, donde la voz narradora establece una lectura de las piezas dispersas de los hechos y permite al lector relacionar elementos para aclarar posibles enigmas. (Giraldo, 1992, p. 99)

La interpretación de *La tejedora de coronas* como una novela de ideas llevada a cabo por Giraldo fue bien recibida por Espinosa mismo. Al respecto, como ya habíamos indicado anteriormente, el cartagenero manifestó en entrevista concedida a Guillermo Tedio en 2002 que “una de mis críticas más admiradas, Luz Mery Giraldo, supo percibir en mí, hace tiempos, que escribo una literatura de ideas” (Espinosa y Tedio, 2017, p. 345).

Si bien la interpretación de Giraldo representa un hito a destacar al momento de plantear la asociación de la novelística de ideas con la obra de Espinosa, es posible evidenciar que este subgénero era ya conocido por el cartagenero con anterioridad, incluso antes de comenzar a escribir sus novelas. Esto puede argumentarse a partir de la lectura del ensayo “Un novelista de ideas: ensayo y autobiografía en la obra de Germán Espinosa”, en el que Sebastián Pineda Buitrago retoma la categorización de novela de ideas propuesta por Giraldo, aunque remonta en el tiempo la relación de Espinosa con dicho subgénero hasta una nota periodística escrita en 1963 con motivo del fallecimiento de Aldous Huxley.

En la nota mencionada por Pineda, titulada “Muerte de Aldous Huxley” y compilada en *Los oficios y los años*, Espinosa argumenta:

A Huxley, empero, lo hicieron famoso dos novelas: *Contrapunto* y *Brave New World*, traducida al español con el título irónico de *Un mundo feliz*. A la primera, como análisis del siglo que corre, me parece que sólo pueden equipararse *La montaña mágica* y *Doktor Faustus*, de Mann. (Espinosa, 2002, p. 79)

A ello, agrega Espinosa hacia el final de la nota que “la suya [de Huxley] es siempre una novela de ideas” (Espinosa, 2002, p. 80). Esta nota periodística resulta interesante para nuestra investigación por dos motivos: en primer lugar, porque permite establecer una familiaridad temprana con este subgénero y sus alcances por parte de Espinosa, lo que hace factible establecer

la hipótesis de que el cartagenero lo haya tenido presente al momento de escribir *La tejedora de coronas*, y, en segundo lugar, porque evidencia que Espinosa insertó dicho subgénero en una tradición literaria específica a través de la comparación con Mann, esto es, la tradición de la novela burguesa, en la que autores como Gutiérrez Girardot han incluido las novelas de Musil, Broch y otros, pero también la novela de artista modernista.

Al avanzar en su reflexión sobre la novela de ideas, Pineda Buitrago propone otra clasificación de la obra de Espinosa, que, sin embargo, guarda estrecha relación con esta. Se trata de la novela-ensayo, que Pineda plantea tomando como punto de partida el ya citado libro del académico italiano Stefano Ercolino. Este último indica allí una de las características esenciales de este subgénero de la novela, que consiste en la compenetración de mimesis y filosofía, dos elementos que, según argumenta Ercolino, desde Platón se habían tomado en la tradición occidental como independientes entre sí:

In its organic articulation of thinking and narration, the novel-essay reunited, in a symbolical functional way, what Plato had long before separated in *The Republic* –philosophy and mimesis– thus laying the foundations for Western aesthetics. (Ercolino, 2014, p. XVIII)

A través de la convergencia de filosofía, en tanto reflexión, y mimesis, en tanto representación de la realidad, a través de la narración que Ercolino asigna a la novela ensayo, se hace factible la introducción de las ideas en la novela. Así, esta se muestra como un género literario adecuado al postulado del arte en su forma romántica —siguiendo a Hegel— en el contexto de las sociedades burguesas, en el que se requiere la integración de la idea a la obra literaria en tanto esta ha dejado de aspirar ya a ser forma bella o, en palabras de Gutiérrez Girardot, en el que la literatura ya no aspira a cumplir el rol de la “poesía del corazón”.

Por otra parte, la coexistencia de filosofía y mimesis, reflexión y narración, en la novela ensayo permite articular visiones como la de Huysmans en su respuesta a Zola —que abordamos al comienzo de este capítulo— en el sentido de llevar arte, ciencia e historia a la novela o la de los modernistas de integrar a ella la “filología”, en tanto reflexión sobre la escritura misma, y la expresión sobre temas “extraliterarios” para pensar sus sociedades a través de la figura del artista-intelectual, según el análisis hecho por Aníbal González. Así, la novela ensayo, como ya lo habíamos dicho respecto a la novela de artista modernista, responde al planteamiento de la disolución de los géneros literarios propuesto por Schlegel, ya que, en ella, la expresión lógica del ensayo participa de forma activa en la narrativa para servirle como recurso para indagar por la complejidad del mundo moderno. Así, para Pineda Buitrago:

Si los géneros son históricos, el de la novela ensayo nació por dos factores. Por un lado, la innovación científica y tecnológica; por el otro, el desarrollo babélico de las artes. Ante semejante saturación de discursos, apareció la fusión de la novela ensayo justamente para desafiar lo razonable, lo simétrico de la trama novelesca con argumento, nudo y desenlace. Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil, Huxley, entre otros, rompieron el flujo de la narración para introducir una forma no narrativa y atemporal (el ensayo) y así abrir el tiempo histórico y modificar la historia oficial. Algo parecido podemos pensar de las novelas de Espinosa. (Pineda Buitrago, 2017, p. 223)

La tercera caracterización a la que hicimos referencia, la de novela total, también guarda una cierta relación con la noción de novela de ideas, y la tomamos del ya mencionado libro *Vueltas a la historia desde la ficción. Las novelas históricas de Germán Espinosa* de Manuel Silva Rodríguez, quien indica:

La pretensión de LTC [*La tejedora de coronas*] de construir, a través del periplo vital de su protagonista, una imagen total de su tiempo define el cariz muralista de la novela. Una faceta

muralista que, sobrepasando la reconstrucción de estampas de la época, implica en una trama ficticia un compendio de símbolos, conceptos, eslabones entre procesos y acontecimientos: la guerra entre Francia y España, la Contrarreforma y el Santo Oficio en el Caribe, la explotación y el saqueo de las colonias españolas, los excesos de la monarquía francesa, las sectas masónicas y los cimientos de la Ilustración, el Enciclopedismo, las nuevas ciencias desarrolladas desde el Renacimiento, los cambios en la Iglesia Romana, la concepción moderna del Estado, los primeros efectos de la Ilustración en el Nuevo Mundo. (Silva Rodríguez, 2022, p. 224)

La descripción de Silva Rodríguez es interesante porque permite entender que la consideración de *La tejedora de coronas* como una novela de ideas no contradice, sino que complementa —como adelantamos en el primer capítulo— aquellas que la abordan como una novela histórica o como una nueva novela histórica. Este complemento se da a través de sus pretensiones muralistas o totales al abarcar casi todo el siglo XVIII y sus principales ideas en dos continentes, América y Europa, toda vez que este es uno de los rasgos que Menton atribuyó a las nuevas novelas históricas.

En esta investigación, de las tres caracterizaciones que hemos traído a colación, nos valemos principalmente de la de novela de ideas debido a que Espinosa usó el término para referirse a su propia obra, según evidenciamos a partir de la entrevista con Guillermo Tedio y también porque, en rasgos generales, el elemento común a las tres caracterizaciones es la presencia de las ideas en el nivel enunciativo de la novela. Sin embargo, reconocemos tanto en la noción de “novela ensayo” y la de “novela total” elementos que contribuyen a entender la obra de Espinosa y nos valemos de ellos en nuestro análisis.

Para abordar entonces *La tejedora de coronas* como novela de ideas nos concentraremos en los dos principios que destacamos al comienzo de este capítulo en la respuesta de Huysmans a

Zola, en cuanto consideramos que su toma de posición contra el naturalismo configuró un nuevo *nomos* para una particular manifestación de la novela que se produjo desde finales del XIX y durante el siglo XX, considerando además que este autor y su obra *A contrapelo* representan el punto de convergencia de los análisis que hemos abordado hasta acá en torno a la novela modernista y a la novela ensayo categorizada por Ercolino. Estos dos elementos son el énfasis en un personaje, lo que permite introducir con plenitud la subjetividad en la novela, y la presencia de ciencia, filosofía e historia, en resumen, de las ideas, en la enunciación de la novela.

### **La narración monológica de Genoveva Alcocer**

Como hemos mencionado, un elemento característico del desarrollo de la novela moderna en el contexto de la sociedad burguesa, proceso al que consideramos pertenecen tanto la novela modernista como la de ideas, ha sido el de hacer de la subjetividad uno de sus principales valores. Esta premisa se manifiesta en *La tejedora de coronas* a través del personaje de Genoveva Alcocer, ya que es ella quien, en tanto voz narradora, ordena y da sentido desde su perspectiva a los eventos y a las ideas que se abordan en la novela.

Durante el transcurso de su relato —que es el contenido mismo del libro— se nos indica constantemente a los lectores que la suya no es una comprensión distanciada de los hechos que pretende transmitir, sino que es una recreación elaborada a partir de su propia experiencia y de fuentes documentales y orales a las que tuvo acceso por diferentes motivos durante su vida.

En ese orden de ideas, la enunciación de Genoveva nos deja a lo largo de la novela una serie de marcadores que nos recuerdan el carácter subjetivo de su relato. Expresiones en primera persona como “[...] me vi por primera vez sumida [...]” (Espinosa, 1983, p. 46) u “[...] odié con

profundo aborrecimiento [...]” (Espinosa, 1983, p. 58) cumplen la función de recordar, aun cuando el detalle con el que se reconstruyen los hechos en ocasiones contribuya a hacerlo olvidar, que la voz narrativa en *La tejedora de coronas* no es la de un narrador omnisciente ni tampoco *exactamente* la voz de Espinosa en tanto autor.

Por otra parte, Genoveva nos indica de manera explícita que su referencia a algunos hechos de los que no pudo haber sido testigo, como los encuentros para tramar la conspiración orquestada por Diego de los Ríos para burlar a la Aduana y enviar oro a España a bordo del galeón Oriflama o las vicisitudes de fray Miguel Echarri, le fueron revelados a través documentos como las memorias de este último, perdidas en España y transmitidas a ella oralmente por la bruja de San Antero, o las actas del Consejo de Indias en el caso de de los Ríos y los demás conspiradores.

En general, su relato de la toma de Cartagena, aunque presencié varios de los sucesos allí acontecidos en tanto fue parte de ellos, se apoya en información que pudo recopilar de diversas fuentes cinco décadas más tarde, gracias a la intervención de la Logia Matritense:

[...] fue entonces cuando escribí a la Logia Matritense en procura de ayuda para clarificar, desde el punto de vista instrumental, los acontecimientos ocurridos hacía más de cincuenta y cinco años en Cartagena de Indias, sobre los cuales debían existir testimonios *más o menos fidedignos* en los archivos públicos, recibí pues respuesta, no de mi viejo amigo Diego de Torres Villarroel, que acababa de suspender la publicación de sus piscatores y almanaques y vivía más bien retirado en Salamanca, sino de alguien que decía ser secretario de don Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda, por cuyo conducto fui recibiendo de mes en mes, de año en año, copias certificadas de los documentos existentes, los del proceso ante el Consejo de Indias, los que produjo la Real Audiencia de Santafé, las indagatorias de testigos ante tribunales civiles cartageneros, la relación del sitio hecha por José Vallejo de la Canal, todo muy completo, de donde podía colegirse el

relativo poder alcanzado en España por nuestra organización. [...]. (Espinosa, 1983, pp. 278-279)  
(Las cursivas son propias)

Como se lee en la cita, Genoveva comprende el carácter “más o menos fidedigno” de los relatos y versiones que componen el material documental en el que se apoya para su reconstrucción de lo sucedido, una característica que pasaría indefectiblemente a su propio relato al valerse de ellos. Genoveva misma nos advierte a lo largo de la novela que su enunciación no es, ni pretende ser, una versión objetiva de los hechos. El reconocimiento de dicha premisa en diferentes lugares de la obra le permite tanto a la protagonista como a quien lee desprenderse de la promesa y el interés por acceder a una mirada capaz de develar los sucesos en un sentido rigurosamente historiográfico o con pretensiones objetivas, ya que el material ha sido filtrado por diferentes fuentes y sus subjetividades al momento en el que es enunciado y leído por nosotros.

Un ejemplo textual que ayuda a entender la forma en la que la voz narrativa de Genoveva construye su relato de forma subjetiva a partir de sus fuentes se halla a propósito del enfrentamiento de Echarri con el jefe de la Aduana, Diego de Morales, cuando el fraile lo encara tras recibir información sobre la presunta conspiración para fraguar el envío del oro:

[...] por el momento, el único modo de desembarazarse de Echarri era pulsando las débiles fibras de su miedo, así que desnudó la espada, cuya vaina pendía del espaldar de una silla, y la colocó suavemente sobre la nuez del inquisidor, hasta obligarlo a retroceder y te largas, fraile depravado, te largas de aquí o te hundo este acero allí por donde tragas, y si vuelves a mencionar una palabra del asunto, Hortensia García, que poco te quiere, pregonará en plaza pública lo baldado que eres para amar, a lo que Echarri, horrorizado, atravesó como una exhalación la antesala y casi volaba cuando dejó atrás los arcos de medio punto del porche de las Aduanas, mientras Morales se desplomaba, *quizás*, sobre la silla donde aún colgaba la vaina de su espada [...] (Espinosa, 1983, p. 70) (Las cursivas son propias)

Este pasaje es interesante para observar cómo opera la enunciación de Genoveva en la novela. La confrontación entre Morales y Echarri se cuenta aparentemente a la manera de un narrador omnisciente, ya que incluye detalles sobre diálogos y ofrece minucias de la escena relacionadas con la utilería, a la vez que relata acciones y emociones; sin embargo, Genoveva no estuvo allí y solo conoció los hechos de manera indirecta, probablemente por vía del relato que le refirió la bruja de San Antero respecto al contenido de las memorias del “fraile depravado”. Ello le basta como insumo para confeccionar una convincente reconstrucción de la escena, sin que por ello sepamos —ni la novela se interesa en generarnos la necesidad de saberlo— si en efecto los sucesos y los sentimientos atribuidos por Genoveva a los personajes, como el horror de Echarri, sucedieron así exactamente.

Sin embargo, hay un momento que se incluye en la narración del episodio que no pudo haber sido registrado en las memorias de Echarri, pues este se encontraba huyendo de la escena: el desplome de Morales sobre su silla. Para dar cuenta del carácter subjetivo de su relato y disipar la noción de una narración omnisciente, Genoveva introduce en su enunciación el adverbio “quizás” para disipar las pretensiones de objetividad y afirmar así su punto de vista como el núcleo de interés del relato. Con ello, Genoveva cuestiona las pretensiones objetivistas que buscan operar a través de la reconstrucción del hecho *verdadero* —algo humanamente imposible a nuestro juicio— y nos traslada al plano de la experiencia vivida, al de su propio punto de vista. En un sentido similar, apoyado en Genette, opina Cristo Rafael Figueroa:

Nos parece pertinente recurrir al concepto de “desalineación” propuesto por Genette y según el cual el texto una vez liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, ya no requiere entonces la prueba de verdad, más bien se suelta, se hace autónomo, se des-integra de todo discurso coercitivo, fantasea o tiende al lirismo y en tanto fenómeno puramente discursivo,

incapaz de modificar los hechos, se erige en un auténtico acto de libertad. Un funcionamiento intratextual semejante percibimos en *Genoveva*: sólo su voz de narradora autodiegética se escucha durante la novela, no hay interpelaciones de otras voces y nunca cede la suya aunque narre relatos de otros, pues en tal caso se apoya en ellos para generar su propia versión. (Figueroa, 1992, p. 30)

La recreación de los hechos en un sentido naturalista no es entonces el propósito de la enunciación de *Genoveva*. Ella, en cambio, ordena los sucesos de tal forma que le dan una justificación a su trayecto vital *a posteriori*, una vez ha sido apresada por la Inquisición en Cartagena tras su viaje por Europa, Norteamérica y el Caribe. Así, la protagonista construye una especie de identidad narrativa, para valernos de un término de Paul Ricoeur, para trazar un relato en el que los hechos cobran un pleno sentido solo en relación con ese trayecto vital visto ya en retrospectiva.

La narración de *Genoveva*, que se extiende por los diecinueve capítulos que componen la novela y abarcan en la diégesis casi un siglo, pudo haber sido enunciada, en realidad, en unas cuantas horas frente a los inquisidores, la bruja de San Antero o a manera de monólogo interior —en la novela no acaba de quedar del todo claro a quién va dirigido su relato—. En ese sentido, su enunciación constituye un ejemplo de cómo opera el tiempo interior destacado por Hugo Friedrich, ya que el tiempo de la narración no se corresponde con el tiempo “mecánico” de la realidad exterior que vive *Genoveva* y esta recurre a la elipsis y a constantes ejercicios de analepsis y prolepsis, dándole un tempo vertiginoso a la narración.

Esa concepción del tiempo interior de *Genoveva* influye en el plano formal de la novela y se manifiesta a través de la ausencia de puntos —a excepción de los finales de cada capítulo— para hacer de las comas la única forma de puntuación en la novela. Esa elección sintáctica, de

ordenación de las ideas y estética, que ha sido de gran interés para la crítica, fue explicada por Germán Espinosa en estos términos en una entrevista concedida en 1998 en las instalaciones del diario El Universal de Cartagena a Gustavo Tatis Guerra, Ricardo Vélez Pareja, Rubén Darío Álvarez y Gustavo Arango:

[...] y fue cuando se me ocurrió que la novela no debía tener puntos dentro del capítulo, sino comas, para poder narrar... es decir, era tanto lo que había que narrar que la novela hubiera salido muy larga si no se escribe de esta manera. Era para poder narrarlo un poco en torrente todo. (MundoLibro, 2023, 33m12s)

La narración en torrente y el constante ir y venir entre diferentes episodios y temporalidades son también una oposición a la narrativa naturalista, que, según la caracterización realizada por Zola, parte del principio de que la composición debe respetar los sucesos tal y como sucedieron cronológicamente en la diégesis. En *La tejedora de coronas*, en cambio, la composición es barroca e hiperbólica, haciendo incluso difícil la lectura y la recapitulación de los sucesos, pero contribuye a reforzar, en cambio, el sentido subjetivo, espontáneo y quizás azaroso a través del cual opera la memoria cuando se externaliza, ya que esta no se ocupa tanto de reconstruir una realidad independiente de los hechos como de abordarlos ya pasados por el filtro de la propia la experiencia vital.

Todo lo anterior justifica la elección de Espinosa de técnicas narrativas como el recuerdo, el monólogo, el monólogo interior o el estilo indirecto libre. De hecho, el cartagenero se planteó inicialmente escribir *La tejedora de coronas* en forma de diario, pero lo descartó al considerar que la obra adquiriría así “proporciones desmesuradas” (Espinosa, 2003, p. 219). No resulta extraño que las novelas que exploran en profundidad la subjetividad de sus personajes recurran a técnicas narrativas como estas. En el caso colombiano, el que quizás sea uno de los antecedentes

más reconocibles del uso de estas técnicas lo constituye justamente *De sobremesa*, cuyo contenido se concentra, casi en su totalidad, en los diarios de José Fernández leídos en su casa ante un grupo de amigos.

Una particularidad de estas técnicas que recrean la subjetividad de los personajes es que permiten introducir formas no narrativas, como la idea, por su registro eminentemente reflexivo. La singular puntuación en *La tejedora de coronas* se explica también en este sentido, ya que facilita verter a un texto escrito las reflexiones y juicios que se dan en el contexto de una vertiginosa enunciación oral o mental. Por otra parte, estas técnicas y formas de escritura permiten la alternancia de sucesos anecdóticos con comentarios por parte del narrador-personaje, por lo que resultan efectivas para introducir las ideas y la discusión sobre estas de manera ensayística o, si se quiere, contrapuntística, características que ya hemos atribuido a la novela de Espinosa.

Así, las ideas que presenta y discute Genoveva durante su enunciación no funcionan como un despliegue de erudición, sino como pensamiento puesto en discusión—incluso por ella misma pues nunca es interrumpida en su monólogo al ser, justamente, una tejedora de coronas y saberes aparentemente opuestos; al contener en sí misma la voz de multitudes, como podría decirse siguiendo a Withman— y en perspectiva crítica, ya que, al ser abordadas a través del filtro de ella en tanto personaje-narrador provisto una particularidad orientación —la de ser una mujer intelectual y criolla que dialoga con el acervo cultural europeo, la de ser una anti-scherezada que busca mostrar a América en el contexto occidental en sus justas dimensiones, a la vez que contribuir a liberarla del yugo colonial español— se desprenden de un sentido escolástico o ahistórico que se valga de principios de autoridad o se muestren como

verdad revelada para, en cambio, insertarlas en un determinado proyecto vital, político e intelectual. Por ejemplo, al referirse al tiempo en el que fue prisionera en La Bastilla, Genoveva enumera sus lecturas:

[...] en alemán leí a los *Minnesaenger*, a los maestros cantores, y a von Haller, en italiano a Dante y a Petrarca, en español a mis viejos favoritos, los romances de gesta, Manrique, San Juan de la Cruz, fray Luis, Garcilaso, Góngora y Quevedo, en francés una obra demasiado extensa, ¿cómo censarlos?, a partir del bellissimo *Roman de la rose*, a Rutebeuf, a Chrestien de Troyes, a Jaufré Rudel, a Pierre de Ronsard, a Charles d'Orléans, claro que los layers y baladas de Villon, a Marguerite d'Angoulême, a Pierre Marbeauf, alguna canción de Pernette du Guillet, y en inglés, en inglés quedé fascinada por el poder incomparable de un tal William Shakespeare, que aunque Francois-Marie lo llamase alguna vez un *salvaje ebrio*, condensó al universo en su obra [...] (Espinosa, 1983, p. 264).

Si la novela-narración se contentara únicamente con la enumeración de las obras leídas tendría por lo menos dos efectos: en primer lugar, el de la inverosimilitud, ya que Genoveva recuenta obras en por lo menos cuatro idiomas, tres de los cuales no se nos cuenta cómo los aprendió, y, en segundo lugar, el de percibir a través de la voz de Genoveva una vanidad que se contenta con inventariar y exhibir su erudición, siendo así poseedora de una cultura inerte más cercana a la simulación propia de la “cultura de viñeta” que Gutiérrez Girardot le criticó a Guillermo Valencia. Sin embargo, tras esa enumeración nos cuenta Genoveva:

[...] a veces la literatura se nos convierte en un fárrago de nombres, pues qué decir de los narradores, a quienes nadie ha llamado poetas, pero que son a veces más poetas que los poetas, qué decir del no muy conocido Cervantes, del hiperbólico Rabelais, de los *fabliaux* franceses, de la picaresca española, de Bocaccio, de Chaucer, del señor Peñafiel y sus apólogos cristianos, de las *floreccillas* de San Francisco, de Luigi da Porto, del *Abenteuerliche Simplicissimus* de von Grimmelshausen, de mi contemporáneo el deán Swift, ese genial amargado, avergonzado de su cuerpo, en fin de tantos otros que en esa sopa de nombres que ahora se me hurtan, lo cierto es que

hubo un momento en el cual llegué a pensar que el mundo real valía muy poco ante aquel de la literatura, a veces mucho más real a pesar de las desmesuras imaginativas de algunos autores, en el cual medité también acerca del anonadante desconocimiento que de las letras universales se sufría en mi remoto virreinato colonial, donde la Inquisición prohibía a veces hasta ciertos breviarios y libros de ejercicios devotos por no juzgarlos muy ortodoxos, donde las leyes vedaban el ingreso de cualquier obra de mera ficción, razón por la cual nuestras mentes estaban más resecas y chupadas que ahora mi rostro [...]. (Espinosa, 1983, pp. 264-265)

Este complemento a la enumeración de las obras leídas nos recuerda de Genoveva su carácter paradójico, al saberla una voz hispanoparlante del siglo XX ambientada por su autor en el siglo XVIII americano y europeo, lo que nos demuestra con su comentario —que leemos en tono irónico— hacia Cervantes, el escritor que quizás cualquier persona del siglo pasado y el actual podría identificar como el más conocido en lengua española. Pero, más importante aún, no nos permite perder de vista que ese carácter paradójico despeja las dudas sobre un ejercicio de erudición vanidosa, ya que nos recuerda que Genoveva no debe leerse, como ya hemos mencionado, en un sentido naturalista sino en uno libremente imaginativo que permita asumirla como una especie de metáfora de la inteligencia latinoamericana puesta en un diálogo con Europa. Así, Genoveva es capaz de contener todas las obras e ideas de todas las tradiciones y tiempos porque es la representación de un intelecto de pretensiones ecuménicas, que quiere abarcarlo todo y ser capaz de todas las experiencias —como el José Fernández de *De sobremesa*—.

Así, Espinosa, a pesar de su minuciosa reconstrucción histórica, no está especialmente preocupado por convencernos de que Genoveva sea una mujer *posible* del siglo XVIII cartagenero, sino que nos invita a entenderla como el resultado de la imaginación literaria, en lo

que reside el poder cuestionador de su monólogo para el lector del siglo XX y XXI: ¿qué nos dice la paradójica Genoveva Alcocer sobre nuestros procesos históricos y, en ese sentido, sobre nuestro presente mismo? El sentido crítico de la inteligencia de Genoveva se evidencia en el comentario al final de la cita anterior, en el que se lamenta de que las entonces colonias españolas no hayan tenido acceso por obra de la Inquisición al conocimiento y la circulación de las ideas a los que ella sí tuvo, a lo que inevitablemente nos preguntamos: ¿seríamos diferentes de haber contado con acceso a dicho conocimiento? El carácter monológico de Genoveva se complementa con otro que ya venimos insinuando a lo largo de este capítulo, el de ser una intelectual. La convergencia de estas dos características es, lo que a nuestro juicio permite la eficaz configuración de *La tejedora de coronas* como una novela de ideas. Con esto en mente, abordaremos más detalladamente esa segunda característica a continuación.

### **Genoveva Alcocer como intelectual**

Tal como lo indicó Espinosa en diferentes oportunidades, la génesis del proyecto de escritura de *La tejedora de coronas* tuvo lugar en 1969 con la llegada a la luna de la misión espacial estadounidense a bordo del Apolo 11:

Entonces, al calor de la hazaña de los astronautas, de un golpe de mente concebí la idea de un jovencito que, en esa ciudad [Cartagena] y en tiempos coloniales, hubiese descubierto un nuevo planeta en el firmamento. Pronto, decidí que ese astro sería bautizado con el nombre de la novia de su descubridor y que todo tomaría comienzo en vísperas del asedio de la flota de Luis XIV. [...] Así surgió la primera imagen de lo que llegaría a ser *La tejedora de coronas* y que, en un principio, intenté redactar en forma de diario, lo cual, de persistir en ello, habría otorgado a la novela proporciones desmesuradas. (Espinosa, 2003, p. 219)

En efecto, si se ordenan cronológicamente los acontecimientos abordados por Genoveva a lo largo de la novela, el relato tendría inicio con el descubrimiento del planeta Urano<sup>31</sup> por parte de Federico Goltar en Cartagena durante la Semana Santa de 1697, al cual bautizó como el “planeta Genoveva” en honor a su amada. Este descubrimiento, del que tuvieron noticia la para entonces joven protagonista, su hermano Cipriano y Lupercio, el padre de Federico, ubica en primer plano el discurso sobre las ideas que caracteriza a *La tejedora de coronas*, en especial aquellas científicas y filosóficas.

De hecho, el planeta mismo prefigura fatídicamente la vida de Genoveva y el papel que habrá de cumplir como tejedora de saberes entre dos continentes, América y Europa, pero también como tejedora de “coronas fúnebres” por las desdichas que habrían de acompañarla en ese periplo:

[...] el planeta Genoveva sería en adelante el que tejería las aureolas de la gloria, bajo cuyo signo estarían favorecidos los descubrimientos, las facultades inventivas y las ideas revolucionarias, porque según sus cálculos era, además, el regente de Acuario, así que, aunque mal aspectado podía suscitar acciones extravagantes, violencias, desviaciones morales y acaso catástrofes y suicidios, su reino, que no sería precisamente de tranquilidad, pertenecería más bien a los sabios, artistas, navegantes, a los intranquilos e inconformes, a los insumisos, a los que deseaban cambiar al hombre y al mundo [...]. (Espinosa, 1983, p. 40)

Con la temprana introducción de las ideas científicas en el relato, principalmente a través de la astronomía, se comienza a plantear en el discurso de Genoveva la tensión entre el conocimiento moderno y el mundo colonial cartagenero. La elección de la astronomía por parte de Espinosa como eje sobre el cual articular su historia no es casual, ya que esta fue un área del

---

<sup>31</sup> Históricamente, el descubrimiento del planeta Urano se llevó a cabo por William Herschel en marzo de 1781, es decir, aproximadamente un siglo después de ser descubierto en la novela por Federico.

conocimiento especialmente perseguida por la Iglesia católica, como nos los recuerda Genoveva a partir de la evocación a Giordano Bruno por Miguel Echarri para demeritar a su subordinado, fray Tomás de la Anunciación, en el sentido de que este “no lo asustaba, porque si tuviera la inteligencia de Giordano Bruno, ya estaríamos viendo cómo lo meneaba el aire en la horca” (Espinosa, 1983, p. 23).

La animadversión de la autoridad religiosa, condensada en la omnipresente Inquisición, se hace patente, como una advertencia, también desde el comienzo de la novela durante la reunión que transcurre en casa de los Goltar, de la que participan la familia anfitriona, los Alcocer, y los mencionados Miguel Echarri y Tomás de la Anunciación, poco después de que Federico compartiera con su padre, Genoveva y Cipriano el descubrimiento del planeta:

[...] él [Federico] que, a pesar de su manía ensoñadora, pocas esperanzas había abrigado jamás de abandonar esta tierra de pacatería e ignorantismo donde su padre dio, para desgracia suya, en sentar sus reales y donde el único futuro que un talento como el suyo podía vislumbrar eran las altas hogueras inquisitoriales, o las mazmorras y las máquinas de tortura que obligaban a confesar parvos horrores a quienes apenas si se habían entretenido con la suerte del cedazo, hogueras y mazmorras sugeridas por el temible secretario del secreto aquella remota noche que, ante las bromas inocentes de Lupercio, advirtió, injustamente espinado, que él [Echarri] a los brujos los dejaba en paz, Goltar, pero que no le vinieran con astrologías, que si alguien había descubierto un planeta por esos contornos, se lo guardara muy bien, porque esa luna vieja ya bien se decía que hacía las malas noches en verano y se gastaba en enseñar a gruñir los vientos y a murmurar los vientecitos, así que mucho cuidado, pues no deseaba escuchar ni esos gruñidos ni esas murmuraciones [...]. (Espinosa, 1983, pp. 35-36)

El tono que Genoveva le atribuye a Echarri al rememorar el episodio, entre satírico y amonestador y que se evidencia en el uso despectivo del plural de “astrología”<sup>32</sup> y en la

---

<sup>32</sup> El cambio de “astronomía” por “astrología” podría parecer en un primer momento una marcador textual más del desprecio de Echarri por esa ciencia; sin embargo, puede ser también un uso histórico del término por parte de

exculpación de la brujería en desmedro de la astronomía, da cuenta del desprecio que el secretario del Santo Oficio siente por las ideas científicas modernas que se han estado gestando en Europa, en las que Federico se ha venido iniciando empíricamente en tanto miembro de una familia criolla de la naciente burguesía comercial cartagenera, lo que le ha permitido tener acceso a materiales poco conocidos por entonces en las Indias gracias a los viajes de comercio de su padre, como un viejo telescopio, un astrolabio, mapas de navegación y algunos “libros traídos en otros tiempos” de Europa, lo que le permitía acceder a cierto grado de conocimiento aun “si se piensa en el cúmulo de trabas y restricciones impuesto, desde los tiempos de Felipe II, a la circulación de los libros en las territorios indianos” (Espinosa, 1983, p. 25). Y más adelante: “[...] ¿qué decir de las obras científicas y filosóficas que cundían en Europa y que sólo los Goltar, alguna vez, poseyeron casi en forma subrepticia, gracias a los viajes de Lupercio [...]. (Espinosa, 1983, p. 265).

Así, Espinosa comienza a construir a través de la religión católica la hostilidad hacia el pensamiento científico y filosófico que profesa el mundo colonial en el que viven Genoveva y Federico, y, en consecuencia, la escisión que habría de generarse más adelante entre la protagonista y su entorno. Esta hostilidad, sin embargo, se configura también en la novela a partir de otro aspecto que se evidencia ya en la expresión con la que Genoveva se refiere a la Cartagena de entonces: una tierra “inculta y mercantil” (Espinosa, 1983, p. 35), esto es, como la tierra de una naciente burguesía comercial que privilegia lo material y desprecia el pensamiento especulativo, una burguesía cuyo desarrollo y valores alcanzarían su plenitud en Hispanoamérica

---

Espinosa para recrear un lenguaje de la época, ya que la astrología tenía un estatus de conocimiento científico hasta el siglo XVII.

a finales del siglo XIX, cuando escribieron los primeros modernistas, y a cuyos miembros Rubén Darío sintetizó, siguiendo a Remy de Gourmont, con el epíteto “*Celui-qui-ne-comprend-pas*”, para designar la “absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” (Darío, 2002, p. 33), entre quienes se encuentra al académico y al periodista, pero también al *rastaquouère*, al nuevo rico.

En efecto, *La tejedora de coronas* ambienta literariamente la génesis de la transición del mundo hidalgo y colonial al mundo moderno-burgués que acabaría por reclamar su independencia frente a España, primero en lo político y luego en lo cultural, siendo Genoveva y Federico parte de la primera generación nacida en el seno de dicha transición, de ahí que fueran voces inconformes y disonantes con su entorno y se interesaran por nuevas experiencias intelectuales, experiencias que, además, podían materializar gracias a su posición social como hijos de un militar y un comerciante, respectivamente.

Esta caracterización de la naciente sociedad burguesa configura otro de los rasgos que emparentan a *La tejedora de coronas* con el modernismo, pues, en su novela, Espinosa aborda la génesis de dicha sociedad en Cartagena y, por extensión, en el continente, y, a través de las familias Goltar y Alcocer, representa literariamente los valores que también habrían de experimentar, ya en un grado más alto de desarrollo, los modernistas en su tiempo. Recordemos que, en la novela, ambas familias gozaban de prestigio en Cartagena gracias a su capital y oficios, lo que les permitía ocuparse con negocios como la compra del terreno en Zamba. De esta forma, es posible también plantear que la escisión de Genoveva y los modernistas con su entorno, en tanto intelectuales, aunque separada por casi dos siglos, es análoga, al igual que su

reacción ante esa escisión, esto es, la de hacer del pensamiento el camino para reconstruir el mundo exterior desde la subjetividad.

La representación de la sociedad burguesa en *La tejedora de coronas* se da en dos niveles: el local y el europeo. En el primero, esa sociedad se caracteriza de manera más incipiente en Cartagena, teniendo un carácter más mercantil. En el segundo, se le muestra más plenamente establecida y pronta a gestar una revolución, la de 1789, que no alcanza a abarcar el relato de Genoveva, pero cuyos presupuestos sí aparecen ya configurados en el enciclopedismo y las logias masónicas, presupuestos que más tarde habrían de recoger las independencias americanas.

El caso de la burguesía local, se puede ejemplificar, como mencionamos, a través de las familias de Genoveva y Federico, en especial, Lupercio Goltar era poseedor de un depósito en el que

[...] las botijas de vino se mezclaban con los grandes rollos de hilo de alambre, las creguelas de Hamburgo se impregnaban del olor dulzón de la matalahuga, los olivos y almendras españolas y los turrónes de Alicante rivalizaban con los aguacates y papayas criollos, el pescado seco insultaba con su perfume sensual al jamón serrano, los paravanes orientales desplegaban sus bastidores historiados frente a los percales pintados de colorinches y los velludos terciopelos, y donde, en fin, los cueros curtidos por engamuzado servían de alfombra a las cerámicas de intrincados arabescos hispanomoriscos de Manises, a las también ibéricas de Alcora y Málaga, a las hispanísimas de Puebla y Guadalajara [...]. (Espinosa, 1983, p. 58)

Este fragmento es interesante porque, por una parte, da cuenta de cómo en las sociedades burguesas americanas el cosmopolitismo comenzó a gestarse a través del comercio en las ciudades portuarias, como lo indica inmediatamente a continuación Genoveva en el habitual tono ensayístico de su monólogo, al indicar que Cartagena era ya en su tiempo uno de los puertos más

importantes “y su actividad comercial resultaba no solo febril, por el respetable número de su población flotante, sino que se surtía en casi todos los puntos de la rosa náutica” (Espinosa, 1983, p. 58). Por otra parte, porque en él puede notarse la forma en la que en su enumeración Espinosa condensa múltiples recursos modernistas, como la sinestesia (“insultaba con su perfume”); el sensualismo; el exotismo, en especial el orientalista (“paravanes orientales”) y el preciosismo, siguiendo la retórica del *atrezzo* que es característica, por ejemplo, de Rubén Darío y el Silva de *De sobremesa*.

A su vez, la burguesía europea aparece caracterizada en la novela a través de la figura de Voltaire; sin embargo, a diferencia de la americana, esta aparece caracterizada como una sociedad floreciente, aunque no debe perderse de vista que lo era en un contexto de bonanza material lograda a través de la explotación colonial en América y África:

[...] la segunda noche, en cierto figón de mala muerte donde todos parecían profesar gran respeto por mi acompañante, cuyos finos modales denunciaban su ubicación en la floreciente clase burguesa, como llamaban en Francia a aquella, tan exaltada con cargos y honores por Luis XIV, de los comerciantes o fabricantes medianamente acomodados, como la llamaban quizá en memoria de los burgos de otros tiempos, aquellas famosas comunidades municipales, que, protegidas por privilegios concedidos por los soberanos, procuraban sustraerse al dominio del señor feudal [...]. (Espinosa, 1983, p. 83)

Es, entonces, en esos dos estadios de la sociedad burguesa en los que Genoveva realiza su periplo vital. El punto de inflexión en su vida se da con la toma de Cartagena por los franceses bajo el mando del Barón de Pointis con apoyo de los corsarios de la Tortuga, apenas unos días después del descubrimiento del planeta. Durante dicha toma y los sucesos inmediatamente posteriores, el joven astrónomo y la familia de Genoveva mueren, a la vez que la protagonista es

víctima de la violación colectiva perpetrada por el pirata Leclerq y sus hombres, viviendo en su cuerpo un acto terrible que es a la vez metáfora de la toma de Cartagena. Tras estos acontecimientos, Genoveva es despojada del mundo de su infancia y adolescencia y, desde entonces, comienza una transformación vital que daría inicio a los acontecimientos que acabarían por convertirla en la intelectual que nos habla ya en el desenlace de su vida.

Tras la muerte de Federico, y para honrar su memoria, Genoveva se hace “astrónoma empírica” y comienza a establecer intercambios con los hombres de cultura que pisaban Cartagena, entre ellos Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon:

[...] pero resultó que Aldrovandi y de Bignon venían muy bien respaldados por el gobierno de Francia, cuya alianza con el rey Felipe era no sólo política sino familiar, de suerte que los dominicos, aunque se obstinaron en alegar que los geógrafos eran autores de un cosmograma en el cual se representaba al universo como una mujer desnuda, símbolo del poder satánico, se quedaron con un palmo de narices y tuvieron que dejar en libertad a los dos apuestos caballeros, a quienes recibí secretamente en mi vacío caserón de la plaza de los Jagüeyes, como en memoria de Federico hacía con todos los viajeros cultos que pasaban por la ciudad, para oír de sus labios las últimas novedades de la ciencia europea, tales como la medición de los paralajes planetarios, que conocí por boca de un holandés que había trabajado con Jean Richter y al cual Federico jamás llegó ni siquiera a barruntar, pero yo sabía ahora mucho más de lo que él supo nunca, pues me había propuesto continuar su obra y por eso había trasladado a casa todos los mapas y aparatos del abandonado mirador de los Goltar, tratando de hacerme como él astrónoma empírica, de asumir su llama imborrable [...]. (Espinosa, 1983, p. 34)

En compañía de Aldrovandi y de Bignon, Genoveva emprende su viaje a Francia, en el que tiene contacto de primera mano con las ideas de la Ilustración, personificadas en la figura de François-Marie Arouet, el joven Voltaire, con quien intercambia conocimientos y mantiene una relación. Si bien el momento iniciático de la transformación de Genoveva en intelectual se había

comenzado a dar ya con su aprendizaje de la astronomía en Cartagena, el momento fundamental de esa transformación ocurre con su ingreso a la logia de Cloître Notre-Dame, de las que también hacen parte Aldrovandi, de Bignon y Voltaire, ya que hasta ese momento se reconocía “sin pizca de espíritu reflexivo”:

[...] decidieron, aunque tal vez no me encontrasen todavía lo bastante preparada, pero esperanzados en que el trabajo me haría entrar en calor, meterme de una vez por todas en las actividades de su organización, la de la calle de Cloître Notre-Dame, dentro de cuyos designios ignoraba que se me había asignado ya una misión hartamente específica, estrechamente relacionada con mi origen geográfico, pero aún muy remota en el futuro, y he aquí que fue el elusivo y ceñudo Tabareau, siempre separado como por una cortina de candente silencio del resto de sus cofrades, quien más a pecho pareció tomar la iniciativa, quiero decir en cuanto a la responsabilidad que, para todos, suponía el ingreso de una neófita, de una jovencueta sin pizca de espíritu reflexivo, a las criptas profundas de su logia [...]. (Espinosa, 1983, p. 97)

La misión que se le había asignado a Genoveva era la de llevar la masonería a Cartagena para difundir en América las ideas ilustradas y seculares que animaban a sus desde entonces cófrades, sin embargo, antes de ello habría de cumplir un proceso de formación que la llevaría por diferentes países europeos y Estados Unidos y, por azar, a su regreso, al Caribe, en el que dialoga con ideas de todo tipo: científicas, históricas, religiosas y también esotéricas, ya que estos elementos, aparentemente irracionales, siempre están presentes en la visión intelectual de Genoveva. En cuanto personaje, opera así una especie de síntesis, conciliando en una misma ética vital el intelecto y lo sensual, lo racional y lo mágico, lo europeo y lo americano, pero también operando como una inteligencia que recoge su experiencia en un trayecto vital que la lleva a los lugares que focalizaron e iniciaron las revoluciones republicanas paradigmáticas: Estados Unidos, Francia y Haití.

El carácter sintético de Genoveva se manifiesta a nivel intelectual, pero también a través de su relacionamiento con sus amantes como metáfora de esa voluntad sincrética: De Bignon, Aldovandi, Voltaire, Bernabé o Apolo Bolongongo, al regreso de su viaje, con quien experimenta las revelaciones del culto del vudú y sus rituales en honor a las Loas. De alguna manera, la inteligencia de Genoveva aspira así a hallar el conocimiento en la acumulación de todas las experiencias que le sean posibles y a expresarse, gracias a un saber que al final de su vida puede ya considerarse enciclopédico, el cual va integrando, a manera de comentario, incluso hasta llegar a desplazar la anécdota, a los acontecimientos que va narrando. Así,

[el] dispositivo narrativo articulado con la confesión, el viaje y la aventura es un recurso de la ficción para sumergirse en las discusiones, los cambios y la emergencia de ideas en el siglo XVIII. El dispositivo es eficaz para exponer esas ideas, explicar conceptos y disertar sobre la historia, lo cual acerca la novela al ensayo. (Silva Rodríguez, 2022, p. 224)

Trazada una continuidad entre el modernismo hispanoamericano y *La tejedora de coronas* a través de los subgéneros de la novela de artista y la novela de ideas, en el siguiente capítulo nos concentraremos en analizar la relación de la novela con la modernidad, ya que la búsqueda de esta constituye uno de los principios del modernismo y, en ese sentido, otro de los puntos de contacto entre el movimiento de Darío y la obra de Espinosa.

### **La relación de *La tejedora de coronas* con la modernidad**

Si se aborda *La tejedora de coronas* no solo en un sentido literario, sino más ampliamente en uno intelectual, puede entenderse como una indagación por el sentido de la modernidad en América Latina y el Caribe y, en especial, en Colombia. Para un análisis en tal sentido, nos resulta útil, una vez más, la relación de Germán Espinosa y de la novela con el modernismo hispanoamericano, ya que una segunda acepción de este término es, justamente, el de la búsqueda de la modernidad.

A pesar de que, de entrada, el nombre mismo del movimiento pareciera indicar inequívocamente su relación con la modernidad, las implicaciones de este vínculo no han sido siempre reconocidas ni abordadas por la crítica con la asiduidad que podría esperarse. Por esta razón, comenzamos el último capítulo de esta investigación repasando las reflexiones de autores como Iván Schulman, Rafael Gutiérrez Girardot y Federico de Onís en lo que respecta a la relación entre modernismo y modernidad. En esta primera parte veremos cómo el reconocimiento de la estrecha relación entre el modernismo y la búsqueda de la modernidad en nuestro continente llevó a Schulman a plantear la vigencia del modernismo en las expresiones literarias del siglo XX y aun del XXI, en especial a partir de dos elementos: el anticolonialismo y la expresión de la sexualidad, ambos muy presentes en *La tejedora de coronas*, como veremos más adelante en este capítulo.

Luego, nos concentramos en reflexionar brevemente sobre el sentido particular que tiene la búsqueda de la modernidad en nuestro continente, ya que una tendencia intelectual de finales del siglo pasado se propuso pensar dicha relación en términos de postergación en el proceso modernizador de nuestras repúblicas, lo que sin duda resulta problemático en tanto plantea dicho

desfase a partir de dos bases discutibles: que debemos seguir las etapas y tiempos de los procesos europeos y que la modernidad se cumplió efectivamente en esos países. Sin embargo, especialmente en el caso colombiano, este tipo de planteamientos han permitido acercarse a la discusión crítica de la herencia hispánica y católica en nuestra política y cultura, herencia que es particularmente revisada y criticada en *La tejedora de coronas*. Para ilustrar esto, nos valemos del análisis del filósofo Rubén Jaramillo Vélez quien ubica la génesis de dicha postergación en el periodo conservador de la Regeneración, a finales del siglo XIX, a la que en su momento se opuso el modernismo en Colombia y cuyos atavismos, evidenciados en muchos niveles por la persistencia de más de un siglo de la Constitución Política de 1886, son también objeto de crítica por parte de Espinosa en su novela, ya que como pudimos argumentar en el primer capítulo, aunque esta se lee como una novela histórica, en realidad se ocupa y dialoga con el tiempo en el que fue escrita, esto es, el remate del siglo XX.

Para finalizar nuestra argumentación, y volviendo al análisis de *La tejedora de coronas*, retomamos los dos elementos identificados por Schulman como factores asociados a la búsqueda de la modernidad en el proyecto cultural inaugurado por el modernismo —esto es, los apenas mencionados de anticolonialismo y expresión de la sexualidad— para hallar cómo se manifiestan en la novela. A partir de ello esperamos poder argumentar que esta, especialmente con la figura de su protagonista Genoveva Alcocer, ofrece una síntesis entre intelecto y erotismo, entre pensamiento europeo y americano que integra ya lo afro, para contribuir a plantear una salida a las concepciones más tradicionales de la vida social e individual en Colombia, en lo que consiste la particular búsqueda de modernidad de la novela.

### **El modernismo y la búsqueda de la modernidad**

La palabra “modernismo”, además de designar una serie de movimientos artísticos surgidos desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, entre los cuales se cuenta el hispanoamericano, tiene como acepción la preferencia, o, si se quiere, la búsqueda de lo moderno. Si bien la relación entre la producción literaria modernista en nuestro continente y dicha búsqueda está presente desde la elección misma del nombre, con el que aún hoy se busca aglutinar a un grupo de escritores que de distintas maneras contribuyeron a renovar la expresión en lengua española, este vínculo no ha estado tan explícitamente abordado por la crítica o la historiografía literaria ni se ha hecho siempre en un sentido positivo.

Entre sus contemporáneos, por ejemplo, la búsqueda de modernidad emprendida por los modernistas fue desvirtuada, en no pocas ocasiones, a través de calificativos peyorativos como los de “decadentes”, “extranjerizantes” o “afrancesados”, como ya lo vimos a propósito de Tomás Carrasquilla y su primera Homilía. De hecho, dada la heterogeneidad de las expresiones gestadas en el contexto de este movimiento, que nunca alcanzó el estatus de escuela propiamente dicha, muchas veces se empleó la negatividad como factor común para identificar a sus exponentes; es decir, se acudió como elemento cohesionador a la identificación de aquello a lo que se opusieron, como lo indica Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo*:

El punto de partida del modernismo fué simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia. (1954, p. 10)

Si bien es cierto que muy pronto aparecieron en la historia de este movimiento epígonos que prodigaron imitaciones superficiales del estilo modernista, en especial de la poesía de Darío —aquella “descendencia rubendariaca” (1996, p. 230) a la que Silva parodió en el poema “Sinfonía color de fresas con leche”—, y que también entre los principales exponentes del movimiento se generaron redes intelectuales, especialmente a través de intercambios epistolares, tertulias y notas de prensa, el modernismo nunca logró, y quizás nunca buscó, la cohesión que alcanzó, por ejemplo, el romanticismo en Hispanoamérica. Por otra parte, el modernismo tampoco contó, salvo por algunos textos cortos como las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* o “El color del estandarte”, ambos de Darío, con manifiestos propiamente dichos que dieran cuenta de un programa para el movimiento, lo que fue en cambio una característica de las vanguardias posteriores.

Para hallar, entonces, una valoración en un sentido positivo de la relación entre el modernismo y la aspiración o búsqueda de lo moderno, debemos remontarnos, una vez más, a la figura de Federico de Onís, quien expresó que

[...] nuestro error [en la valoración del modernismo hispanoamericano] está en la implicación de que haya diferencia entre ‘modernismo’ y ‘modernidad’ porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad. (de Onís citado por Schulman, 2002, p. 15)

Entender el propósito del modernismo hispanoamericano en tal sentido, entre otros aspectos, permitió al académico norteamericano Iván A. Schulman plantear su vigencia en tanto “proyecto inconcluso” o como un “concepto en movimiento” (2002, pp. 9-25), con lo que indicó una cierta permanencia del propósito modernista durante el siglo XX e incluso el XXI, en especial a través de dos elementos que, según su análisis, están presentes en los textos literarios

escritos en América desde 1870, a saber, los de “una sexualidad expresada en formas abiertas y atrevidas, y el anticolonialista ligado a unas prácticas de la modernización burguesa finisecular” (Schulman, 2002, pp. 22-23).

También Gutiérrez Girardot supo notar la relación entre el modernismo y la búsqueda de la modernidad, tal como se constata en la “Advertencia” a su libro *Modernismo*, donde explica el motivo que le llevó a prescindir del artículo “el” que suele anteceder al sustantivo en la titulación:

De ahí que el título del ensayo suprima el artículo: Modernismo mantiene la referencia a la conocida designación de *el* Modernismo, pero abarca también la caracterización del “Modernismo” o de la “Modernidad”, con la que hoy se trata de dilucidar la compleja literatura europea de fin de siglo, de la cual forman parte las letras hispanas de esos dos o tres decenios, en los que no solamente lograron acercarse, diversamente, a los cánones valorativos de la exigente literatura europea, sino demostrar que sólo la liberación de diversos dogmas tradicionales permite expresar universalmente el propio mundo, la propia lengua. (Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 19-20)

En efecto, como lo mencionamos ya en esta investigación, el modernismo surgió en Hispanoamérica en un contexto de afianzamiento de los valores de la sociedad burguesa y del liberalismo, valores que sus representantes en parte rechazaron, experimentando la marginación en tanto artistas, y en parte hicieron expresión literaria, integrándose a una tradición que hizo de la exploración de la subjetividad el recurso desde el cual reflexionar sobre sus sociedades y proyectar su originalidad estética. De alguna manera, lo que dichos valores contenían era la promesa de la modernidad para las repúblicas hispanoamericanas en contraposición al modelo de vida hidalgo y colonial, permeado en todos sus estratos por la influencia de la religión católica.

Una de las principales funciones que cumplió el modernismo en el desarrollo de la cultura hispanoamericana fue la de ganar su autonomía frente a España “como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno” (Rama, 1985, p. 5). De esta manera, desde la literatura, el modernismo siguió el camino que se había emprendido políticamente a comienzos del siglo XIX y atendió desde el ámbito cultural las necesidades que se habían generado ya desde el ideológico. Así,

[la] liberación de España constituyó una fecha clave que marcó su entrada en la Edad Moderna —acto que impulsó la labor de re-pensar y de re-plantear la discusión de la descolonización y, eventualmente, de la modernización de estos pueblos. [...] La “nueva vida” que nació de este proceso de ruptura, la modernista, reveló características caóticas, pluralistas y precarias. (Schulman, 2002, pp. 13-14)

En el caso colombiano, el modernismo operó en un sentido análogo, aunque con algunas particularidades que deben ser consideradas. Este movimiento apareció en nuestro país a finales del siglo XIX, como sucedió, a grandes rasgos, a nivel continental. De hecho, el modernismo no solo no llegó de manera rezagada al país, sino que críticos como Pedro y Max Henríquez Ureña ubicaron al colombiano José Asunción Silva como uno de los iniciadores del movimiento en Hispanoamérica en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* y *Breve historia del modernismo*, respectivamente. Sin embargo, no debe perderse de vista que otras figuras de alcance continental, como Baldomero Sanín Cano, también jugaron un papel importante en la difusión de la estética y el pensamiento modernista en el país, como lo muestra Rafael Maya en *Los orígenes del modernismo en Colombia*.

Por el tiempo en el que Silva comenzó su actividad literaria, Colombia estaba entrando en un determinante proceso político, cuyas consecuencias habrían de extenderse también en el siglo XX e, incluso, en la actualidad. Este proceso, conocido como la Regeneración, fue liderado por Rafael Núñez como reacción al periodo liberal que había regido al país en las décadas anteriores y había establecido la Constitución de 1863, de carácter federalista y anticlerical. La Regeneración, que dio origen a una hegemonía conservadora que mantuvo el poder cuando menos hasta 1930, emitió una nueva constitución en 1886, que rigió, con algunas reformas, la vida política del país hasta 1991, y se caracterizó por el restablecimiento de los valores hispánicos, católicos y tradicionales. Así lo explica concisamente el historiador Jorge Orlando Melo:

En cierto modo, la exasperación por la aplicación sesgada de la Constitución de 1863 por los liberales, su intento de someter a la Iglesia a la autoridad civil, su manipulación de las elecciones, que hizo casi impensable entre 1863 y 1880 el triunfo de la oposición, llevó después de 1886 a un extremismo simétrico aún más duro. Mientras la Constitución de 1863 redujo la participación política efectiva de la mitad de la población (los conservadores tenían el poder en dos estados, Antioquia y Tolima, donde tampoco podían ganar los liberales, y una minoría asegurada en el Congreso, pero siempre minoría), la de 1886, escrita por el conservador Miguel Antonio Caro, buscó la unanimidad. Los liberales, al violar sus principios y no dar garantías a los conservadores, dieron razones para que estos, que no creían que el error tuviera derechos, limitaran a fondo su participación política. La intolerancia de la opinión contraria y la persecución policial a disidentes y opositores, apoyados en la visión escolástica y colonial de que existía la verdad en política y de que quienes no la compartían estaban en error o pecado, fueron parte esencial de la cultura colombiana hasta finales del siglo XX. (2020, pp. 175-176)

En el contexto de los inicios de la Regeneración, el modernismo repercutió en el ámbito cultural y literario al integrarse al debate entre los “antiguos” y los “modernos” como un medio

para hacer oposición a los valores tradicionales y a las visiones hispanistas, clasicistas y regionalistas de la literatura, de las cuales, en los primeros dos casos, el mismo Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo fueron los principales referentes en la época. En la divulgación de dicha oposición, al igual que en la difusión de algunos textos modernistas en el país, la prensa tuvo un papel importante, tal como lo explica Alfredo Laverde Ospina en *Tradición literaria colombiana: dos tendencias*:

Una de las formas más comunes de hacer oposición a la hegemonía conservadora de la Regeneración la constituyó que el periodismo, a modo de espacio público, propició la realización de polémicas tanto políticas como literarias. En lo que respecta a la poesía, debe resaltarse la labor de *El Papel Periódico Ilustrado*, de Alberto Urdaneta, en donde Silva publicó su primera traducción en 1882, *El Telegrama*, de Jerónimo Argáez y la primera separata literaria de los domingos, *La Miscelánea*; también *El Liberal*, *La Siesta*, la *Revista Literaria*, *La Revista Gris*, etc. Algunos de estos diarios, empeñados en difundir el modernismo, publicaron poemas de Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y José Asunción Silva, entre otros, e iniciaron la polémica entre antiguos y modernos en Colombia. (Laverde Ospina, 2008, pp. 79-80)

Entre los aspectos que los partidarios del modernismo defendieron en el contexto de la polémica entre los antiguos y los modernos en Colombia estuvieron, en la poesía, la intención —no siempre muy decidida— de superar el modelo humanista-clasicista de Caro, y, en la prosa, de hallar una alternativa al romanticismo y el costumbrismo, con lo cual se insertaron en aquella extensa polémica entre lo local y lo cosmopolita que abordamos ya en el primer capítulo a partir del análisis propuesto por R. H. Moreno-Durán.

Si se parte del principio de que el marco constitucional y legal que rigió a los modernistas colombianos a finales del XIX y comienzos del XX se mantuvo, con reformas y sin dejar de reconocer importantes intentos de modernización, hasta 1991, esto es, hasta pasado poco menos

de una década de la publicación de *La tejedora de coronas*, puede entenderse, entonces, que la búsqueda de modernidad que ocupó a los modernistas continuó siendo una preocupación de los escritores colombianos a lo largo del siglo XX, en especial aquellos que compartieron con ellos el *ethos* de transgresión de los valores tradicionales, entre los cuales se incluye Germán Espinosa.

Ahora bien, llegados a este punto, se hace necesario aludir a aquello que puede entenderse por “modernidad” o, más exactamente, en qué sentido puede hablarse de una búsqueda de la misma a partir de una literatura que se ocupe con las ideas como *La tejedora de coronas*. El proyecto moderno, a lo largo del siglo anterior, fue objeto de fuertes cuestionamientos y revisiones desde corrientes como la teoría crítica, los posmodernismos y los estudios culturales y decoloniales. Desde estas, se han señalado eficazmente los límites de una concepción ingenua o demasiado optimista y acrítica en el carácter beneficioso de la modernidad. En efecto, resulta hoy ya imposible negar que la modernidad, en tanto proyecto global, ha tenido tanto un componente emancipador como también uno fuertemente hegemónico, impositivo, instrumentalizador y negador de alteridades.

En el libro *Crítica de la modernidad*, el sociólogo francés Alain Touraine ofrece una definición de lo que se propone el proyecto moderno en su versión más amplia —y en ese sentido irrealizable o, cuando menos, no cumplido hasta ahora en la práctica ni siquiera en los países europeos, donde fue gestada ideológica y filosóficamente—:

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción —cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración—, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero

también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones. Sólo la razón establece una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo, que era lo que buscaban ya no pocos pensamientos religiosos que habían quedado, sin embargo, paralizados por el finalismo propio de las religiones monoteístas fundadas en una revelación. Es la razón la que anima la ciencia y sus aplicaciones; es también la que dispone la adaptación de la vida social a las necesidades individuales o colectivas; y es la razón, finalmente, la que reemplaza la arbitrariedad y la violencia por el estado de derecho y por el mercado. La humanidad, al obrar según las leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad. (Touraine, 2012, p. 9)

Consciente del agotamiento de la modernidad en un sentido tan pretencioso, transcurrido ya casi la totalidad del siglo XX al momento de publicar su libro y habiendo comprobado los efectos del capitalismo y los monstruos de la razón instrumental, y conociendo además las múltiples críticas de las que ese sentido de la modernidad fue objeto desde diferentes corrientes teóricas, Touraine buscó exponer una definición más restringida de lo que para él constituye, en esencia, la modernidad:

[...] ¿no resulta claro que la modernidad se define precisamente por esa separación creciente del mundo *objetivo* (creada por la razón de acuerdo con las leyes de la naturaleza) y del mundo de la *subjetividad*, que es ante todo el mundo del individualismo o, más precisamente, el de una invocación a la libertad personal? La modernidad ha quebrado el mundo sagrado, que era a la vez natural y divino, creado y transparente a la razón. La modernidad no lo reemplazó por el mundo de la razón y la secularización al remitir los fines últimos a un mundo que el hombre ya no podría alcanzar; ha impuesto la separación de un *sujeto* descendido del cielo a la tierra, humanizado, y del mundo de los objetos manipulados por las *técnicas*. La modernidad ha reemplazado la unidad de un mundo creado por la voluntad divina, la Razón o la Historia, por la dualidad de la *racionalización* y de la *subjetivación*. (Touraine, 2012, p. 12)

Esta propuesta concuerda a grandes rasgos con lo que ya expusimos en el capítulo anterior a propósito de la escisión del sujeto y su entorno. Sin embargo, aunque esa definición pueda ajustarse a la visión del siglo XX en el que escribió Espinosa al ser contemporáneo de

Touraine, creemos que continúa siendo una definición demasiado amplia. Por lo tanto, buscaremos restringirla aún más y considerar la búsqueda de la modernidad, para efectos de esta investigación, como la aspiración de superación, más o menos concreta, de una concepción tradicional de la sociedad, lo que implica la crítica de la permanencia de la religión como rectora de amplios estratos de la vida social y política, de la ausencia de una sociedad civil capaz de generar un *ethos* secular que le permita afrontar las complejidades de la contemporaneidad y de separarse de los valores tradicionales que presupongan cualquier tipo de superioridad racial y cultural.

La larga existencia de un marco constitucional y político que limitó las posibilidades de generar una institucionalidad capaz de fomentar y problematizar el pensamiento moderno<sup>33</sup> —pensemos aquí no solo en la Constitución del 86, sino en los efectos que tuvo para la educación el Concordato de 1887— ha sido uno de los factores que han contribuido en Colombia a la generación de un rezago que puede caracterizarse como la permanencia de algunos rasgos del siglo XIX en el XX<sup>34</sup>, a la manera de una anacronía. Dicho marco solo fue

<sup>33</sup> Y esto nos parece sintomático del despecho atribuible a las corrientes de pensamiento que encuentran en la postergación de la modernidad muchos de los males de la sociedad colombiana y latinoamericana, ya que la histórica dificultad de la sociedad para relacionarse de primera mano con ideas y actitudes modernas en espacios como la escuela, el trabajo urbano —pero en especial el agrario—, el manejo de la seguridad, la salud y el Derecho, entre otros, ha opacado a su vez la percepción de los aspectos más problemáticos de la modernidad en algunos sectores de intelectualidad.

<sup>34</sup> No debe desconocerse, sin embargo, que durante el siglo XX hubo en Colombia procesos que trataron de efectuar modernizaciones o directamente subvertir el *statu quo* político e ideológico. Como ejemplo de lo primero, puede tomarse la “Revolución en marcha” durante el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, entre 1934 y 1938. En ella se intentó la primera ley de reforma agraria del país, se generó cierta protección a la clase trabajadora, se aumentó el gasto público en escuelas, y se realizaron en 1936 una serie de reformas constitucionales que buscaron darle mayor poder al Estado en el manejo económico, restarle —sin éxito— injerencia a la Iglesia en la educación y democratizar el derecho al voto (Bushnell, 2021, pp. 264-273). Como ejemplo de lo segundo, pueden contarse, no solo las varias guerrillas que surgieron en el país en la segunda mitad del siglo, sino una intelectualidad y una organización social de izquierda que realizó demandas para reducir la desigualdad y la inaccesibilidad a ciertos derechos que se había intensificado a pesar del relativo progreso y el crecimiento económico de mitad del siglo, durante el Frente Nacional. Según indica David Bushnell, tras el crecimiento económico de finales de los sesenta

derogado en Colombia con la Constitución de 1991 al menos en el papel, ya que pasados más de treinta años de su promulgación, sus consecuencias aún hoy no se han manifestado plenamente y muchos elementos del marco anterior continúan presentes. Lo anterior llevó al filósofo Rubén Jaramillo Vélez a hablar, ya desde 1994, de una modernidad postergada en el país, sobre lo queremos concentrarnos ahora.

### **¿Puede hablarse de una postergación de la modernidad en Colombia?**

En su colección de ensayos *Colombia: la modernidad postergada*, Rubén Jaramillo Vélez menciona algunas posibles razones que, a su juicio, contribuyen a explicar dicha postergación en el país. En primer lugar, menciona el hecho de que Colombia haya tenido históricamente una economía menos fuerte que las de México y Argentina en diferentes momentos del siglo XX, a las que habría que sumar, en la actualidad, a la de Brasil. Otro posible hecho que considera Jaramillo Vélez es el de no haber contado con fuertes migraciones de ciudadanos centroeuropeos y mediterraneoeuropeos que contribuyeran al desarrollo y a la educación, tal como sucedió en los países del Cono Sur del continente.

Sin embargo, según nos indica, estos elementos solo estarían en capacidad de aportar algunas respuestas parciales en el abordaje de la cuestión. Para el filósofo colombiano, el principal motivo de esta postergación ha sido de carácter *político*, como lo indica ya en la introducción a la primera edición de su libro:

---

durante el gobierno de Lleras Restrepo sucedía que, “en algunos casos, los mismos logros del régimen llevaron al aumento de la insatisfacción. Los avances en la instrucción secundaria produjeron más solicitudes de empleo de las que la economía podía ofrecer, tanto en el área de oficinas como de servicios; y el veloz crecimiento del número de maestros —muchos de ellos con adiestramiento y preparación mínimos y la mayoría muy mal retribuidos— creó un foco de descontento adicional (2021, pp. 338-339).

[...] si bien algunas de estas condiciones básicas deben ser consideradas, creemos que en lo esencial es en razón y como consecuencia de procesos y de decisiones políticos que se ha rezagado el nivel de la conciencia y la cultura ciudadanas frente a las exigencias de la modernidad entre nosotros. (Jaramillo Vélez, 1998, p. V)

Recordemos, retomando a Schulman, que la promesa de la modernidad surgió en Colombia y los demás países del continente con la Independencia política de España. Los procesos independentistas que desembocaron en la formación de las nuevas repúblicas tomaron su inspiración de las revoluciones burguesas de Europa y Norteamérica, en las cuales hallaron los modelos para configurar una oposición a la influencia española. En especial, Francia ocupó un lugar central en dicha inspiración, ya que la emancipación del continente se gestó “bajo la influencia determinante de las ideas de la Ilustración y las doctrinas jurídico-políticas que acompañaron el proceso revolucionario”, lo que derivó en “el surgimiento de nuevas instituciones que articulaban la sociedad burguesa que se había gestado durante los últimos decenios en el interior del *ancien régime*” (Jaramillo Vélez, 1998, p. 28).

La búsqueda de la modernización representó, entonces, la promesa de la puesta al día, de la nivelación de las nuevas repúblicas americanas con las sociedades que para ese momento se consideraban las más desarrolladas. Esto, sin embargo, implicó un salto histórico “sin contar con los recursos para ello, por la precariedad de [nuestra] actividad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que [se] deberían enfrentar” (Jaramillo Vélez, 1998, p. 28).

Ya en la primera mitad del siglo XX, el polígrafo mexicano Alfonso Reyes había señalado, con cierto optimismo, este fenómeno en sus “Notas sobre la inteligencia americana” de

1936, en las que adjudicó como escenario del “drama” americano la peculiar experiencia de la historia de nuestras repúblicas:

Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo —que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio— es el único “tempo” histórico posible; y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea *contra natura*. (2015, p. 399)

La argumentación de la postergación de la modernidad en Colombia a finales del siglo XX hecha por Jaramillo Vélez representaría a la vez una confirmación y una refutación parcial de lo expresado por Reyes. Confirmación, en tanto la premura del paso en el caso colombiano ha significado, efectivamente, saltar etapas y, también, en tanto la afirmación de la modernidad en el país ha tenido, más bien, la apariencia de “un alimento retirado del fuego antes de alcanzar plena cocción”. Refutación parcial, en cambio, en tanto el salto de las etapas no ha sido tan “audaz” en Colombia como en otros países que han generado las condiciones para gestar procesos modernizadores de alcance nacional e incluso continental, aunque sus logros sean siempre relativos en su aplicación efectiva —como en el caso de la Argentina con la Reforma Universitaria de Córdoba—, constituyendo una demostración de que esa aceleración sí puede ser “*contra natura*”.

En efecto, la experiencia histórica nos ha hecho comprobar que, por más que hubiera algunos rasgos comunes y una lectura del momento histórico por parte de las élites criollas y

republicanas, la experiencia de los países considerados como más desarrollados no era completamente homologable al caso hispanoamericano y, en particular al colombiano, ya que

[...] en estos países no se habían producido los mismos desarrollos, no se habían gestado las mismas clases sociales ni las correspondientes relaciones de producción, que pudieran servir de agentes concretos a las ideologías llegadas del otro lado del Atlántico y también de la naciente y pujante república del norte cuyo proceso emancipador tanto había llegado a influir en la eclosión del proceso revolucionario en la misma Francia. (Jaramillo Vélez, 1998, p. 28)

La falta de una estructura adecuada para recibir y adaptar los procesos modernizadores en las nuevas repúblicas, incluso cuando era el propósito de algunos sectores de élites intelectuales y políticas, llevó a la permanencia de órdenes de carácter colonial aún después de lograda la independencia de España. Ideas como que el régimen colonial se mantuvo en la actual Colombia hasta mediados del siglo XIX, cuando José Hilario López introdujo una serie de reformas (Jaramillo Vélez, 1998, p. 28), son ejemplo de esa situación.

Así, las intenciones de los liberales radicales de implementar en el país el federalismo y modelos de organización a semejanza de los países anglosajones, al tiempo que las de quitar a la Iglesia católica su poder, que vieron su concreción en la constitución de Rionegro de 1863, no tuvieron en consideración elementos de la idiosincrasia y el estilo de vida de los habitantes del país. De esta forma, aunque en dicho periodo se avanzó en la implementación de algunos recursos técnicos como el ferrocarril, el telégrafo o la reapertura de la Universidad Nacional (Jaramillo Vélez, 1998, p. 36), el proyecto liberal estuvo destinado al fracaso y, para la década de los ochenta de ese siglo, se vio desplazado por uno nuevo de cuño conservador: la Regeneración.

Para Jorge Orlando Melo, este nuevo proyecto político representó una vuelta a los valores del hispanismo, entre ellos la religión católica, como elementos articuladores de la unidad de la nación:

La Regeneración estuvo acompañada de la idea de que el sistema político debía corresponder a la idea de la nación, definida por sus valores tradicionales. Aunque a mediados de siglo algunos liberales habían planteado un “proyecto nacional” que incorporaba elementos populares o regionales, con la idea de que el mestizaje podía unificar los valores de todas las etnias, los grupos dirigentes identificaban la cultura con la tradición occidental. Para los ideólogos de la Regeneración el país debía reconocer como elementos centrales de la nacionalidad el catolicismo, los elementos hispánicos, el idioma español y las formas culturales propias de una sociedad jerárquica y respetuosa de la superioridad de los blancos. Estas visiones se mezclaban con los prejuicios étnicos y sociales de las clases altas, pero chocaban con las diferencias culturales de regiones y grupos sociales, así como con la resistencia liberal a ver en la religión el elemento clave de la nación. (Melo, 2020, p. 176)

La Regeneración, en efecto, promulgó un modelo de gobierno centralista que regresó a la Iglesia Católica el poder perdido con la constitución anterior. Su principal expresión fue la Carta de 1886. Esta se gestó bajo el liderazgo de Rafael Nuñez, pero tuvo en Miguel Antonio Caro a su redactor y a una de sus figuras más representativas. En palabras de Jaime Jaramillo Uribe:

Caro poseía una idea metafísica de la sociedad y del hombre muy diferente de las entonces en boga... No acoge la concepción optimista de la sociedad que considera a ésta compuesta de individuos libres, que al perseguir y buscar su propio interés logran automáticamente el equilibrio social y el beneficio de todos; ni acepta el moderno hedonismo que declara ser misión de la sociedad y del Estado buscar el *confort* del ciudadano (o el mayor placer para el mayor número, como lo expresaba la escuela de Bentham); ni la idea de que la expresión más alta de los derechos de la persona es la participación en la elección de los gobernantes, es decir, el sufragio universal. Todos estos elementos de una concepción del mundo le parecían contrarios al estilo español de vida. El español era personalista, pero no individualista a la manera del moderno liberalismo, y gustaba de la riqueza más como elemento de pompa y fuente de prestigio que como instrumento

de bienestar. En fin, la honra y el honor de la persona eran para el peninsular los más altos valores, ante los cuales carecían de importancia derechos políticos como el de la elección de gobernantes... Caro captaba también en el hispanoamericano ese mismo fondo de actitudes típicas. (Jaramillo Uribe citado por Jaramillo Vélez, 1998, pp. 46-47)

Los rasgos tradicionales de la Constitución de 1886 hallaron un particular acento con el Concordato de 1887 con el cual se entregó el manejo de la educación pública, en todos sus niveles, a la Iglesia católica. Esto hizo que la educación se rigiera por los valores religiosos y no por los seculares que habrían de ser la condición de posibilidad para el desarrollo de una sociedad civil laica. Por otra parte, el Concordato asignó al Estado la tarea de impedir asignaturas que difundieran ideas literarias y científicas que resultaran contrarias al dogma católico, que no eran otras que las ideas modernas que el papa Pío IX había condenado en el *Syllabus* de 1864 (Jaramillo Vélez, 1994, pp. 49-50).

La educación en Colombia estuvo marcada desde entonces por un carácter dogmático y acrítico, en el que, si bien la ciudadanía tenía acceso a los diferentes niveles de formación, no se les concedía la libertad de pensar por fuera de los rígidos esquemas del dogma católico. En otras palabras, esto contribuyó a que no se produjera en Colombia un conocimiento filosófico capaz de reflexionar sobre el conocimiento mismo y, de esa forma, seguir la idea kantiana del *sapere aude*, del entendimiento de la Ilustración como mayoría de edad. Esto es lo que para Jaramillo Vélez representa el núcleo de la relación de Colombia con la modernidad, tal como lo expresa en la cita que traemos a continuación:

Por ello resulta tan característico y *sui generis* este sincretismo colombiano, esta modernización en contra de la modernidad, que permitía en los primeros decenios del siglo avanzar en el terreno infraestructural —de la industrialización, de las vías de comunicación y también, relativamente, de la educación pública (en la medida en que ello era imprescindible para adecuar a las mayorías

a los procesos de cambio que se estaban viviendo); de la urbanización y el desarrollo económico, aunque en menor grado que otros países del subcontinente más estrechamente vinculados ya por entonces al mercado mundial— sin variar substancialmente la concepción tradicionalista o la “visión del mundo” y la ideología, que desde la firma del Concordato de 1887 estuvo sometida al control, por el de la educación pública, de la iglesia católica romana. (Jaramillo Vélez, 1998, p. 52)

Esta secularización a medias se expresó especialmente en la ausencia de una sociedad civil autónoma y desligada de la figura y los valores de la religión y la autoridad. Así, cuando a finales del siglo XX comenzó a discutirse y gestarse la necesidad de un cambio constitucional, proceso que desembocaría en la Constitución de 1991, la sociedad civil no había hecho el tránsito de la secularización para generar unos valores inmanentes que le fueran propios, y no los trascendentales de la religión católica:

[Las clases dominantes] al no haberse esforzado por amoldar sus actitudes y sus valores a la realidad del mundo moderno que indefectiblemente se fue gestando a nivel planetario durante los últimos doscientos años de historia devenida universal —que coinciden aproximadamente con la de nuestras propias naciones— han terminado por adoptar en forma apresurada y sincrética patrones de comportamiento que imponen la vinculación al mercado mundial, la industrialización, el desarrollo económico y la acelerada urbanización, sin que éstos sean consciente y sistemáticamente asimilados por las grandes masas populares, mantenidas hasta el día de ayer en un estado de somnolencia tradicional y que han despertado abruptamente a las impostergables tareas que impone el mundo contemporáneo. El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social —particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política— prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública de nuestro país. (Jaramillo Vélez, 1998, p. 56)

Muchas de estas reflexiones contribuyen a entender los problemas políticos, sociales y culturales que enfrentaba Colombia por el tiempo en el que Espinosa concibió, escribió y publicó *La tejedora de coronas*; es decir, entre 1969 y 1982. Aunque una parte relativamente breve de ese periodo transcurrió mientras el cartagenero se encontraba en el exterior en cumplimiento de sus labores diplomáticas durante el gobierno de López Michelsen, las discusiones que se gestaban en torno a dichos problemas no le resultaron ajenas, pues mantuvo contacto con el país, no solo al nivel que le exigía su cargo diplomático, sino también en el plano cultural e intelectual.

Espinosa fue especialmente crítico frente a las implicaciones que ha tenido la presencia de la moral católica en casi todos los niveles de la vida colectiva e individual del país a través de la enorme influencia que ha ostentado la Iglesia históricamente. La duración de la Constitución del 86, que en total abarcó más de un siglo, da cuenta de ello, ya que, en últimas, es testimonio de una sociedad identificada con dicha influencia y con otros aspectos que pueden entenderse como herencias del sistema de valores tradicionalistas recuperados y mantenidos por élites conservadores desde la Regeneración:

La duración de esta Constitución —para 1991 era la más antigua de América después de la de Estados Unidos— muestra que, pese a sus excesos, era congruente con una nación en la que la Iglesia tenía gran influencia, los grupos dirigentes creían que para mantener el orden y evitar las guerras había que reforzar el poder del gobierno, y los grupos populares (campesinos, artesanos, peones y asalariados) carecían de organización propia y cuando participaban en política, fuera de protestas y revueltas breves y violentas, casi siempre se sumaban a grupos políticos orientados por letrados. (Melo, 2020, p. 175)

Acudiendo nuevamente a la noción de continuidad expuesta en el capítulo anterior, puede considerarse entonces que, tanto los modernistas como Espinosa operaron, a pesar de estar separados por casi un siglo, en un marco político que guardaba ciertas analogías, y que, en lo esencial, la búsqueda de la modernidad que estos emprendieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX aún estaba vigente en algunos sentidos en Colombia para el momento en el que apareció *La tejedora de coronas*. No resulta entonces extraño, que, en rasgos generales, tanto los modernistas como Espinosa hayan compartido el propósito común de transgredir los valores más tradicionales de la sociedad para apuntar hacia discursos y prácticas culturales considerados modernos.

### **Revisión del proyecto moderno ilustrado y expresión de la sexualidad en *La tejedora de coronas***

Al comienzo de este capítulo, siguiendo el análisis de Iván A. Schulman, mencionamos que, a partir del reconocimiento del vínculo existente entre el modernismo y la modernidad, podía afirmarse la vigencia del movimiento de Rubén Darío a lo largo del siglo XX, e, incluso, el XXI. Esta vigencia literaria está asociada, desde el punto de vista de Schulman, esencialmente, a dos elementos: la búsqueda anticolonialista ligada a unas “prácticas de la modernización burguesa finisecular” y la expresión de la sexualidad.

A nuestro juicio, ambos elementos están presentes en *La tejedora de coronas* como una respuesta a la pervivencia de actitudes y posiciones tradicionalistas en la vida política, social y cultural colombiana. Así, los elementos indicados por Schulman se expresan en la novela de Espinosa, respectivamente, de dos maneras. En primer lugar, a través de la voluntad de recuperar

el proyecto moderno ilustrado, en oposición al hispanismo, aunque ya sometido a una profunda revisión que le permite al cartagenero integrar algunas de las críticas que pesan sobre las concepciones demasiado optimistas de la modernidad y ajustando dicho proyecto a la realidad sincrética americana. En segundo lugar, a través de la expresión explícita de la sexualidad y el erotismo para transgredir lo que Orlando Araújo Fontalvo ha descrito como una “retórica del decoro”. En estas dos estrategias de la novela nos concentramos a continuación.

### ***Recuperación y revisión del proyecto moderno ilustrado***

Para proponer una salida a los vestigios del siglo XIX presentes en el siglo XX colombiano en el sentido que hemos venido exponiendo hasta ahora, Espinosa planteó una vuelta al siglo XVIII, a las ideas de la Ilustración. Esto fue posible gracias a su visión de la literatura histórica, que abordamos al comienzo de esta investigación y que puede sintetizarse en la noción de que toda escritura sobre el pasado, en realidad, está hablando sobre el presente. Así, *La tejedora de coronas*, en tanto novela de ideas y novela histórica, está planteando en realidad una reflexión sobre las sociedades hispanoamericanas, en particular la colombiana, de finales del siglo XX.

En el marco de esa particular concepción de la historia, el discurso anticolonialista en *La tejedora de coronas* se expresa principalmente como rechazo de los valores del hispanismo de la Contrarreforma, que pueden resumirse en las nociones de religión, lengua y raza, valores que, como hemos visto, han logrado cierto grado de continuidad en la sociedad colombiana a pesar del paso del tiempo. A lo largo de la novela, el rechazo de Genoveva ante estos valores se manifiesta en diferentes lugares. Por ejemplo, en su habitual tono ensayístico en tanto novela de ideas, se expresa que:

[...] mientras Francia e Inglaterra daban como finalidad principal a sus actividades comerciales la adquisición del mayor número posible de metales amonedados y preciosos, mediante la reducción de las importaciones y el crecimiento de las exportaciones, el sistema peninsular seguía llevando del resto del continente europeo, con el oro de América, bienes suntuarios que sólo satisfacían momentáneas veleidades de la aristocracia o de los llamados hidalgos, de forma que las riquezas de las colonias iban a parar, a la postre a las reservas de otras naciones, y ahora que ciertos economistas ingleses abrían paso a una concepción más liberal de la economía, repudiando los monopolios y abogando por un mayor respeto al trabajo como fuente de riqueza, España se abroquelaba en su catolicismo y tildaba de impías y egoístas a esas nuevas corrientes, materias todas éstas que los jóvenes debatían en la Logia Matritense, pero en tono menor, porque no había en la península un Voltaire que sacudiera las conciencias y la inteligencia de las colonias se mantenía acallada bajo mordazas civiles y eclesiásticas, lo que en cualquier otro país católico no hubiese asustado ni al peor de los timoratos, allá escandalizaba aun a los más mundanos, considérese por ejemplo que hacía muy poco, como bien pude comprobarlo más tarde, la Inquisición cartagenera había suspendido todas las licencias para impresión de libros y llegó al extremo de incautar, por sospecha de heterodoxia, los *Ejercicios devotos en que se pide a la Virgen su amparo para la hora de la muerte*, de que era autor el prelado español Juan de Palafox y Mendoza, ello mientras Europa se regodeaba en la lectura de algunas de las obras más picantes y atrevidas de todos los tiempos [...]. (Espinosa, 1983, pp. 279-280)

Lo extenso de la cita se justifica en cuanto nos permite evidenciar varios aspectos de la novela en relación con su concepción de la modernidad. En ella se evidencia el grado en que esta comparte las tesis de autores como Rubén Jaramillo Vélez y, en general, de aquellos que han hablado sobre una postergación de la modernidad en el país y el continente. Estas posturas, si bien han sido revisadas y criticadas desde estudios latinoamericanos y decoloniales posteriores a la publicación de la novela, revelan a Espinosa como un hijo de su tiempo, con todo lo que esto implica respecto a un eventual juicio de inactualidad. En la cita, por ejemplo, Genoveva nos indica que países como Francia e Inglaterra han vivido procesos de mayor modernización y

liberalismo que España y sus colonias, que se ven retratadas como el epítome del tradicionalismo y el recelo ante cualquier tipo de innovación.

El reconocimiento de tales procesos en Francia e Inglaterra se leen casi como un sutil lamento por parte de Genoveva porque estos no hayan acaecido *aún* en su ciudad y continente natales, sumidos en cambio en una especie de oscurantismo por la acción de la Inquisición que prohíbe obras y censura incluso la heterodoxia católica, mientras en Europa se leen, según ella libros “picantes y atrevidos” —lo que, ciertamente, se percibe actualmente como una visión demasiado condescendiente con dichos países europeos—. Sin embargo, la novela permite leer entre líneas otras opiniones que resultan mucho más actuales en su relación con la modernidad, sin perder su perspectiva crítica hacia el hispanismo, como cuando hacia el final de su vida, ya de vuelta de su estancia en Estados Unidos, hace una parada en Curazao para entrevistarse con un grupo de judíos como parte de su misión en la Logia:

[...] en ese jardín tropical rodeado por las cálidas aguas del Mediterráneo americano, donde tanto él como Ezequiel Bécker y otros varios sabios, no solo en la Tora y en el Talmud sino también en las ideas enciclopedistas, me pidieron desde un comienzo deslindar sus prácticas religiosas de las proyecciones políticas de su presencia en las Antillas, porque tenían como marcadas al fuego en la mente las infamias que la Iglesia y el Estado españoles consumaron en sus antepasados desde los tiempos del estatuto racial toledano, cuando ni siquiera un breve del papa Nicolás V ni dos sínodos reunidos en Vitoria y en Alcalá consiguieron aplacar la furia antisemita desatada en la capital eclesiástica de España, resuelta a imponer la pretendida limpieza de sangre como un requisito sine qua non hasta para respirar, pues como decía Yosef, y se desprende, tal como lo comprobé, de la lectura del *Defensorium Unitatis Christianae* de Alfonso de Cartagena, aquellos cristianos viejos consideraban que la familia judía había sido, sí, elegida por Dios, pero para preparar el advenimiento de la Iglesia católica y de la sociedad civil cristiana, razón que tornaba inútil la presencia en el mundo de la raza hebraica una vez llegado el Papado a su máximo esplendor, y de allí que la peor saña española se cebara precisamente en los judíos conversos, y

Ezequiel Bécker, que a veces se animaba también a algún sorbito de curasao, sostenía que el nacimiento del Santo Oficio en España no tuvo otro fin que el de hostigar a los israelitas y a los marranos, que no sólo rindieron tantos beneficios culturales a la península sino que podría decirse que fueron los primeros habitantes [...]. (Espinosa, 1983, p. 408).

En este fragmento se evidencia por una parte el cierto grado de autonomía con el que actuaba la Iglesia católica española respecto a Roma, algo que se aborda también cuando Genoveva viaja a Italia antes de dejar definitivamente Europa para entrevistarse con el papa Benedicto XIV, de quien se destaca “su espíritu liberal, que había fundado academias y núcleos culturales, [y que] que había dulcificado la intolerancia proverbial de la iglesia (Espinosa, 1983, p. 323), lo que refuerza en la novela el sentido de aislamiento y dogmatismo de la Iglesia católica española. Pero, por otra parte, y es quizás lo que más nos interesa destacar, las últimas líneas del fragmento presentan una reflexión respecto a un argumento de gran actualidad en lo que respecta a la revisión de la modernidad, y es la posibilidad de concebir la génesis de dicho proceso como la confluencia de muchas culturas y tradiciones de raíz no exclusivamente cristiana ni atadas a criterios de pertenencia a un determinado Estado nacional, al aclararnos que los judíos —cuya expulsión de España se dio en paralelo con la llegada de Colón a América, es decir, en el origen mismo de la modernidad— habían prestado beneficios culturales a la península y habían sido también sus legítimos habitantes, a lo que habría que agregar, además, para hacer más completo el panorama, la presencia e influencia de la cultura y tradición intelectual árabes en ese mismo sentido.

En la novela, la crítica a los valores del hispanismo y la religión católica resulta especialmente interesante cuando Genoveva se refiere a la sociedad colonial cartagenera, ya que genera la impresión de estarse refiriendo a la vez a la Colombia de finales del siglo XX:

[...] mientras nosotros, ya moribundo el XVII, seguíamos cifrando toda nuestra grandeza en la defensa de unos ideales cristianos en los cuales no podía ser sincero este pueblo de buscadores de oro, de comerciantes de toma y daca, de clérigos ladinos y rábulas marrulleros que continuaban apegados a las suertes del rosario y del cedazo, a las filacterias, a la oración de San Cebrián, al conjunto de la mata de penca zábila y a las mohanerías de toda catadura que la Inquisición perseguía con tanta ingenuidad como otros las practicaban y, sin embargo, no, Genoveva, los criollos nacemos prisioneros de nuestro territorio geográfico [...]. (Espinosa, 1983, 39).

Así, la vuelta al pasado de Espinosa en *La tejedora de coronas* no busca estrictamente una reconstrucción histórica de ese tiempo como sí, más bien, la posibilidad de plantear a través de esa vuelta al pasado una reflexión sobre el momento actual, o, para decirlo con palabras de Cristo Rafael Figueroa, el planteamiento de una “historia posible” para nuestro continente y nuestro país. Así, para Figueroa:

Espinosa mezcla con singular maestría la detallada y documentada imagen de una época con sus caracteres humanos que nos intrigan y apasionan, con unas reflexiones intelectuales que sirven igual para explicar aquel ayer que recreamos, este hoy que vivimos y ese mañana que imaginamos. (1992, p. 68)

Para recrear esa historia posible, Espinosa plantea que su personaje, Genoveva Alcocer, recorra, medio siglo antes, los pasos espirituales de los próceres de la Independencia, en lo político, y siglo y medio antes, el de los modernistas en lo artístico e intelectual, esto es, los pasos que llevan a Francia y, parcialmente, al resto de Europa para configurar un nuevo marco de pensamiento que permitiera superar el modelo de vida colonial hispánico. Este periplo vital lleva a Genoveva a tejer vínculos entre las culturas y saberes de dos continentes para crear una visión sincrética, mestiza o, mejor, cosmopolita, convirtiéndose ella así en una metáfora de la inteligencia americana que describió Alfonso Reyes.

El hecho de que Espinosa haya planteado la posibilidad de que ese viaje espiritual e intelectual hubiera sucedido antes de cuando efectivamente sucedió, da cuenta de el cartagenero también había percibido ese salto de etapas que indicaron Reyes y Jaramillo Vélez, es decir, el desfase de las naciones hispanoamericanas en la entrada a la modernidad. Con ello, Espinosa se propone, valiéndose de los recursos de la novela de ideas y de la nueva novela histórica, recuperar simbólicamente la raíz misma del proyecto intelectual de la modernidad, esto es, el de la Ilustración, para sugerir que su aplicación aún está por darse en nuestras repúblicas y, particularmente, en Colombia. Esta intención se expresa en la figura de Genoveva Alcocer, quien,

[...] poseedora de los ideales del Iluminismo y obsesionada como Fausto por un ansia de saber que determina el carácter enciclopédico de la novela y justifica, en último término, la voluntad artística de fundir el gran cronograma del siglo XVIII. (Figuroa, 1992, p. 64)

Si bien en la actualidad, pasados ya más de cuarenta años de publicada *La tejedora de coronas*, el gesto anticolonial de ratificar la independencia ante los valores más tradicionales del hispanismo en virtud de una recuperación de algunos aspectos del mensaje de la Ilustración nos puede parecer el cambio de un marco de colonialidad por el de otro, esta vez de cuño francés, el símbolo que Espinosa construye a través de Genoveva resulta, cuando menos, sintomático de las aspiraciones de un grupo de intelectuales colombianos que, por la misma época, hallaron en el pensamiento y la literatura moderna europea la posibilidad de abandonar los lastres tradicionales que pesaban sobre la cultura hispanoamericana y colombiana, entre los cuales podemos contar también a R. H. Moreno-Durán y a Gutiérrez Girardot y que pueden sintetizarse en las palabras finales de una cita de este último que ya habíamos realizado a propósito de la relación del

modernismo con la modernidad al comienzo de este capítulo: “sólo la liberación de diversos dogmas tradicionales permite expresar universalmente el propio mundo”.

En *La tejedora de coronas*, la misma Genoveva nos explica el particular sentido con el que las ideas modernas europeas se percibieron en el Siglo de las Luces, esto es, bajo el signo de la promesa:

[...] pues con el siglo XVIII el mundo emergía, o eso creían ellos, de entre las tinieblas de una larga noche y, ahora, las ciencias naturales, con hombres tan versados como mi par de amigos geógrafos, y una filosofía de carácter racionalista y dinámico, nos emanciparían de los prejuicios tradicionales, de las tutelas dogmáticas, y nos incrustarían en una nueva época en que la humanidad sabría labrarse por sí misma su porvenir, con una concepción optimista del universo que, en todo, me hacía recordar los ideales de mi amado Federico [...]. (Espinosa, 1983, p. 64)

La Ilustración aparece así, en la novela, en relación directa con la utopía, con la esperanza de superar un mundo que todavía hacía de la religión el eje de la vida y la sociedad para liberar a través de la ciencia, la filosofía y, en general la cultura, todo el potencial del individuo. Esa utopía se plantea en *La tejedora de coronas* en la figura, algo ingenua y soñadora, del joven Federico Goltar:

[...] pero creo que en la fantasía de mi amigo se entremezclaban ahora la fatalidad de tener que batirse con aquellos, por él medio endiosados, franceses a quienes sólo conseguía aquilatar a través de su idea de un Pascal, de un Besnier, de un Cassegrain, y acaso esa utopía de la ciencia rectora del mundo, propuestas por Bacon en su *Nova Atlantis*, que sólo él, por el prurito bibliómano de su padre, conocía en todo el Virreinato, aquella ensoñación de un país regido por astrónomos, médicos, químicos, arquitectos, economistas, biólogos y filósofos, paraje absolutamente quimérico, lo comprendo ahora que sé que ni el intelectualismo ni los nobles ideales garantizan un mejor comportamiento colectivo, donde la *Casa de Salomón*, ese borroso hogar de la sabiduría, había de reemplazar a los palacios reales y a las cortes, y donde todos se andarían tratando de imitar el vuelo de los pájaros o ingeniándose mecanismos para sondear los

océanos, investigando sin reservas mentales los secretos movimientos de las cosas, el país sin ejércitos, la comarca imposible de los *mercaderes de la luz*, en la cual el hombre no sería ya esa brisna de incertidumbre, de la que él, sin embargo, parecía ahora el más depurado epítome [...]. (Espinosa, 1983, p. 143)

Como puede notarse, el punto de vista de Genoveva, ya una anciana casi centenaria al momento en el que nos transmite su relato, mira con cierta condescendencia y pesar los sueños de su amado Federico, como si se tratara de una fe ingenua en esa utopía que ella ahora sabe imposible. En efecto, esto se explica, no solo por el punto de vista que una mujer adulta pueda tener sobre las ideas de un adolescente, sino porque la voz de Genoveva, quizás velando la de Espinosa, no es exactamente la de alguien del siglo XVIII, sino que en ella se percibe, sutilmente, la experiencia del siglo XX en ese ejercicio de deliberadas anacronías que el autor supo plasmar a la novela.

Genoveva parece ser consciente de los excesos que esa fe en la razón ha causado y su precaución ante esas ideas es, quizás, análoga a aquella frase del grabado de Goya, a la certeza de que “el sueño de la razón produce monstruos”. Esta precaución ante los alcances de la razón la enuncia la misma Genoveva al comienzo de la novela, refiriéndose a sí misma cuando era también apenas una adolescente y compartía el mismo entusiasmo ingenuo de Federico: “[...] opiné que nosotros no estábamos en guerra con nadie, que los hombres de ciencia eran hombres de paz, parecer que suponía, por esos días, una verdad tan grande como un templo columnario” [...] (Espinosa, 1983, 38). Sin embargo, esas precauciones intencionalmente anacrónicas ante los peligros de la modernidad se ven ya plenamente manifestadas en la novela durante la estadía de Genoveva en compañía de Marie en el castillo de barón von Glatz:

[...] mientras el barón von Glatz, al calor nada satisfactorio de la chimenea, cuya lumbre hacía danzar rojizos fantasmas en las paredes, sobre los manguales cruzados y las viejas lanzas de guerra, discursaba acerca del poco valor de la moral social ante la ética personal y trataba de demostrarnos cómo la primera variaba insensiblemente, sin que sus más recalcitrantes defensores se diesen apenas cuenta, y cómo tal fenómeno solía pasar inadvertido a los historiadores, por concentrar éstos su atención en determinados periodos de la historia de un pueblo y no en el largo fluir de los acontecimientos, de suerte que, por ejemplo, imaginábamos a los griegos muy reverentes con la religión délfica, sin saber que ya en tiempos de los diádocos fue abandonada totalmente para dejar campo a la astrología, mientras los dioses del viejo panteón eran reemplazados por divinidades forasteras como Atis, Astarté o Baal, lo cual lo llevaba a afirmar que, así como toda evolución cultural de cierta importancia tenía, por definición, que ser hecha contra la moral corriente de su tiempo, así aquella revolución, al cumplirse, por una debilidad más que humana solía erigirse a su turno en moral establecida, en dogma, y acababa por ser tan nociva como su predecesora, casi su hermana, casi si discípula, de modo que esta Diosa Razón que ahora la ciencia y la filosofía se esforzaban por entronizar, a la vuelta de unas centurias se volvería tan rígida, tan mezquina y tan inquisitorial como el cristianismo que la provocó, de eso no parecía caberle menor duda [...]. (Espinosa, 1983, pp. 238-239)

La relación de Genoveva con los valores de la Ilustración resulta, entonces, ambigua. Por una parte los sabe liberadores y aspira a difundirlos en su natal Cartagena a través de la masonería; por otra, conoce sus límites y los peligros que pueden conllevar. Por eso, Genoveva, en tanto intelectual, construye un tipo de inteligencia capaz de crear síntesis, de reconciliar ideas que, aparentemente, resultan opuestas como la de la razón y la religión, la ciencia y la superstición, la mente y el sensualismo, de tal modo que ninguna de estas sobresalga al nivel de eliminar o invalidar a las otras, configurándose así su particular carácter de tejedora de saberes, de facilitadora de encuentros entre otredades, un carácter que se refuerza simbólicamente a través de su vivencia de la sexualidad, como veremos a continuación.

### ***Expresión de la sexualidad y el erotismo***

El segundo elemento destacado por Schulman en la literatura hispanoamericana posterior al modernismo para sugerir la permanencia de la lección de este movimiento es el de la expresión de la sexualidad. En este sentido, debe decirse que uno de los rasgos transversales a la producción literaria de Germán Espinosa ha sido, justamente, el uso del sexo y el erotismo como elementos cuestionadores de los valores tradicionales de la sociedad colombiana.

Desde la temprana publicación de los poemas de *Letanías del crepúsculo*, inspirados en el modernismo y que le valieron, según él mismo cuenta, la expulsión del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y el reproche de su director, monseñor José Vicente Castro Silva, Espinosa pudo comprobar el carácter transgresor que tiene la expresión de la sexualidad para la moral tradicional y católica del país.

Consciente de ello, en 2014, el crítico y académico Orlando Araújo Fontalvo dedicó un libro a analizar las formas en las que el erotismo ha operado en la cuentística de Espinosa, que lleva por nombre *Eros a contraluz*. Allí, Araújo plantea que el uso del erotismo por parte del escritor cartagenero constituye una toma de posición ante los valores del catolicismo en tanto estos se han institucionalizado en diferentes niveles de la vida pública del país. Así, en el mencionado libro,

[...] se busca explicar cómo a través del erotismo el autor expresa su postura ideológica frente a la iglesia católica en su variante hispánica, particularmente en lo que concierne al traumático proceso de secularización que tuvo lugar en Colombia desde los inicios de la República (1819-1849) hasta el segundo umbral de laicización que representa la Constitución Política de 1991. (Araújo Fontalvo, 2014, p. 10)

Si bien el trabajo de Araújo se enfoca exclusivamente en abordar un corpus delimitado de los cuentos de Espinosa, mucho de lo que allí expone aplica también para la novela que aquí nos ocupa. Al igual que sucede con su prosa corta, el erotismo, y en general la expresión de la sexualidad como elementos cuestionadores de los valores tradicionales, están también presentes en *La tejedora de coronas*, lo que permite leerlos, al menos en parte, como una búsqueda de liberación individual “frente a la represión sexual adelantada por la Iglesia católica en el mundo Hispánico” y al modelo de nación “históricamente dominante” en Colombia (Araújo Fontalvo, 2014, p. 11).

Araújo coincide con Jaramillo Uribe en ubicar el periodo de la Regeneración como un punto de quiebre o de génesis para un proceso político cuyas consecuencias permanecen, con matices y atenuantes, incluso hasta hoy y que ha sido capaz de moldear aspectos de la mentalidad nacional colombiana, dificultando la vivencia de la modernidad. Así, según el crítico y académico:

[El] interés por la religión se explica a partir de su histórica relación con la política, de manera que la transgresión de sus preceptos a través del erotismo no solo significa el quebrantamiento de su sistema de creencias, sino que plantea, asimismo, un conflicto de fondo en los ámbitos político, económico e ideológico. De hecho, el análisis de los cuentos de Germán Espinosa supone un cuestionamiento al proyecto confesional que se establece en la sociedad colombiana tanto en lo económico como en lo político desde la Regeneración (1886-1930); así como de una ruptura con la república conservadora que subsiste en Colombia, pese a la Constitución Política de 1991, y que riñe con el proyecto liberal que propone la obra de Germán Espinosa. (Araújo Fontalvo, 2014, pp. 12-13)

La relación entre religión y política que establece Araújo es esencial para entender la manera en la que Espinosa busca plantear su transgresión al catolicismo a través del erotismo, ya

que esta no va dirigida contra sus valores teológicos, sino hacia el papel histórico que ha jugado la Iglesia en la definición de la nación colombiana y su convivencia con los poderes dominantes. De hecho, Araújo nos recuerda que Espinosa “siempre declaró admirar la ideología del cristianismo, sobre todo las ideas contenidas en los Evangelios”, y que la crítica que puede derivarse de su concepción del erotismo y la sexualidad está enfocada principalmente en subvertir “la modernidad que surge en Colombia amparada en la élite dirigente, los partidos políticos y el catolicismo hispánico” (Araújo Fontalvo, 2014, p. 41).

En *La tejedora de coronas*, empero, la sexualidad no siempre se expresa a través del erotismo. En la novela, reconocemos al menos tres maneras de abordarla: a) como violencia y profanación, a través de la violación de la que es víctima Genoveva durante la toma de Cartagena, b) como vergüenza y perversión, a través de la relación clandestina que Miguel Echarri sostuvo con Hortensia García, pero también a través de la madre y hermana de Federico, y c) como encuentro y liberación, gracias a las relaciones que sostiene Genoveva con amantes de ambos sexos a lo largo de la novela, en especial con Apolo Bolongonogo al final de su periplo vital.

En efecto, en lo que respecta al primer caso, el relato de Genoveva comienza con ella mirándose al espejo en una noche de tormenta meses después de la toma de Cartagena por la flota de Luis XIV. Durante dicha toma, Genoveva sufrió la violación colectiva por parte del “maldito Leclercq” y sus hombres, filibusteros de la isla de la Tortuga, tal como lo mencionamos en el primer capítulo. Tras ese episodio, Genoveva debía tomar varios baños al día para tratar de limpiar su cuerpo de la costra que ese acto ha dejado en ella:

[...] y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no 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, 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 [...]. (Espinosa, 1983, pp. 9-10)

Como se ve en el fragmento, la sexualidad en este sentido aparece como una profanación, que se refuerza metafóricamente con la toma de Cartagena: tanto Genoveva como la ciudad son tomadas por la fuerza y ambas experimentan los rezagos de ello a través de la costra y la peste, que pueden referir un padecimiento tanto físico como espiritual. La toma de la ciudad es el episodio determinante de la vida de Genoveva, ya que durante esta pierde a su amado Federico, a su familia y al mundo en el que siempre había vivido, lo que refuerza el sentido traumático y violento de esa experiencia como catalizador de la iniciación de una nueva vida para la protagonista, una vida como tejedora de saberes y mundos, pero también de coronas fúnebres.

Una segunda forma de representar la sexualidad en la novela se evidencia cuando Echarri es confrontado en relación con la conspiración del Oriflama por el jefe de la aduana, quien, para tratar de disuadirlo, le revela que conoce información sobre una relación clandestina que el fraile dominico sostuvo con Hortensia García, actual pareja del gobernador Diego de los Ríos. Esto ciertamente llena de vergüenza a Echarri, primero, porque su vocación religiosa le prohíbe este

tipo de relaciones, por lo cual debe ocultarlas, y, segundo, por el carácter de perversión de las prácticas sexuales que se gestaron en el contexto de esa relación, las cuales le son enumeradas —y algunas inventadas— por la misma Hortensia García más tarde, cuando Echarri le suplica no divulgarlas:

[...] y el inquisidor ahora, poniéndose de pie, le pidió jurarle que, pasara lo que pasara, no mancillaría su prestigio arrojando a la calle las porquerías o sublimidades sexuales que hicieron juntos, y entonces Hortensia García rió obscenamente, con risa que Echarri jamás le conoció en el pasado, y después de servirse ella misma una copa de vino, lo interrogó en minucia y con agrio sarcasmo sobre lo que deseaba ocultar, si esto, si aquello, con lo cual inició un pormenorizado prontuario de aberraciones, que Echarri se veía obligado a aprobar en el colmo de la humillación y la congoja, y óyeme bien, figurón, concluyó, irguiéndose enrojecida y llena de cólera, si llegas a perjudicar a mi hombre, al que me colma la petaca y me paga los trapitos, si llegas a perjudicarlo no sólo divulgaré esas, sino otras muchas cosas, y aquí vino un segundo prontuario, pincelado con falsedades tan monstruosas que el dominico le gritó horrorizado que no fuera baja y malvada, y ella le confirmó que lo divulgaría, pinche de inquisidor, de eso podía estar seguro [...]. (Espinosa, 1983, p. 78)

La vergüenza y la perversión son los elementos que destacan en este fragmento, en tanto la sexualidad, tal y como la experimentaron Echarri y Hortensia García, esto es, como algo clandestino y vedado, solo puede despojarse de sus valores liberadores y placenteros, desenmascarando al lector la hipocresía que subyace a las sociedades y doctrinas que pretenden negarla o suprimirla, ya que esta siempre hallará una manera de manifestarse, al igual que el deseo buscará ser cumplido. Con esto, Espinosa pareciera indicarnos que la represión de la sexualidad, en muchas ocasiones, solo logra que esta se manifieste de manera malograda, como en el caso de las perversiones traídas a cuenta por Hortensia, capaces simplemente de generar culpa y bochorno en Echarri.

Sin embargo, el sentido de la sexualidad asumida como algo vergonzoso o pecaminoso se muestra también en la novela mediado por la moral católica en el ámbito privado y familiar, a través de los personajes de la madre y, en especial, de la hermana de Federico, María Rosa, quienes, durante la adolescencia de Genoveva y su amado, se ocuparon constantemente en prevenir y, eventualmente, frustrar los encuentros amorios de la pareja, como cuando ambos están a punto de sostener su primer encuentro sexual ya iniciada la toma de Cartagena:

[...] de pronto, advertí con alarma que había comenzado a empujarme suavemente hacia mi cercana alcoba, empapada todavía del adorable aroma de mi adolescencia, todavía adornada con las muñecas de mi niñez y, sin que pudiera evitarlo, acabó tumbándome de espaldas sobre el lecho lagarterano, orgulloso y reciente obsequio de mi padre, y esta vez no tuve fuerzas para evitar que abriera mi blusa y empezara a besar y a succionar con dulzura mis pezones, con tanta dulzura que, de repente, pasé de la mórbida voluptuosidad a intenso relámpago de placer, que me anuló la mente, algo súbitamente monumental, glorioso, que me hizo desear que rasgara todas mis vestiduras y me poseyera de una vez, sin más preliminares, sí, sí, que taponara esa cisura, que se zambullera en mí como en un agua convulsa, y apartando la basquiña y el almidonado miriñaque, bajé las enaguas para exponer frente a sus ojos el vellotado de mi sexo, y alcancé a ver brillar, fuera de sus bragas, la antorcha victoriosa de su falo, insinuada como una brasa espléndida en lo alto de una torre albarrana, entonces la puerta, que él había entornado, se abrió violentamente y vimos, por un instante creí que a la esclava, por un instante creí que a Cipriano, por un instante creí a María Rosa, por un instante creí que a mi padre, por un instante creí que a Lupercio, pero no, vimos a Cristina Goltar boquiabierta, pues se había resistido a creer las chismografías de su hija y ahora tenía la aparente, pero para ella desnuda verdad ante los ojos, y prefiero no recordar lo que siguió, la prédica interminable, los interrogatorios despiadados, los reproches ardientes, las miradas desmigajadoras, nuestra propia incapacidad de defendernos, mi refallido y maldiciente desamparo cuando fui encerrada bajo llave, ni siquiera en mi propia casa, sino en la de los Goltar, puesto que Cipriano y mi padre no iban a estar allí para vigilarme, en la de los Goltar, en la alcoba de la mil veces maldita María Rosa, la muy camandulera, que propuso ella misma compartir el lecho con su madre, para que a mí, la pecadora execrable (sic.), pudiesen aislarme del mundo [...]. (Espinosa, 1983, pp. 144-145).

El acto sexual interrumpido significaba, como ya dijimos, la pérdida de la virginidad para los jóvenes amantes. En el fragmento se evidencia cómo este debía constituir un tránsito de la niñez, representado en los adornos de la habitación de Genoveva, a la vida madura; este tránsito estaba marcado por el deseo, por el anhelado descubrimiento mutuo, como se muestra cuando Genoveva y Federico se exponen sus sexos, lo que mantenía el acto libre de sentimientos de culpas y pudor al consistir en una entrega voluntaria e inocente por parte de ambos. El encuentro, antes de ser interrumpido, reflejaba también una transición de la ternura al placer lo que da cuenta de la plenitud y el significado vital que este habría de tener para ambos, incluso considerándolo como un momento formativo en el sentido de una *Bildungsroman*, reforzando esa idea de transición de un momento vital a otro.

La irrupción por parte de la madre de Federico remueve inmediatamente el aura que rodeaba al acto. Genoveva, cuya principal característica en la novela es la de *recordar*, aquí prefiere no hacerlo ante los sermones que recibió por parte de Cristina. Esto resulta especialmente diciente respecto al rechazo que la protagonista siente hacia la moral tradicional y católica —basta pensar en el nombre de la persona que frustra el acto—, pues aunque en otros momentos de su monólogo la Genoveva no se inhibe para recordar episodios violentos asociados a violaciones, torturas y muertes, este en particular le resulta preferible de omitir, quizás por considerarlo intelectual y vitalmente infructuoso.

En el fragmento, el sentido opresivo y entorpecedor que tiene para las experiencias sensoriales la moral católica lo refuerza María Rosa, quien, en una actitud explícitamente tildada de camandulera, gesta las condiciones para que el castigo de Genoveva sea efectivo. María Rosa, de hecho, es una representación de dicha actitud a lo largo de toda la enunciación que hace

Genoveva. Esta siempre es mostrada como alguien que permanece atenta para frustrar los encuentros de los dos amados, se escandaliza ante la mera proximidad de ambos y se presta para delatarlos. Esa actitud se ve quizás castigada en la diégesis de la novela cuando esta se hace amante del temido Pitiguao, líder pirata de la Tortuga y escapa con él, para ser, años más tarde, abandonada a su suerte mientras estaba embarazada de una niña, tras lo que debe, al no contar con otro medio de subsistencia, prostituirse en Francia, donde se encuentra con Genoveva en dos ocasiones, la primera casual y fugaz, y la otra planeada por esta última.

Maria Rosa habría de terminar sus días como superiora en un convento de Roma. Allí acontece el último encuentro entre ella y Genoveva cuando acude a entrevistarse con Benedicto XIV. Durante el segundo encuentro en Francia concluye la protagonista de la novela sobre ella:

[...] el rencor en su caso era más fuerte que la desesperanza, que el decoro, que la vida misma, y no sé por cuánto tiempo continuó aquella detestable mujer sumida en los goces mefíticos, en los pozos purulentos en que la hallé y en los cuales, me parece, aunque puedo incurrir en juicio temerario, encontraba malévolas satisfacciones, placeres siniestros, acaso la alegría de saberse hundida y envilecida, ella que deseó ser una santa [...]. (Espinosa, 1983, p. 361)

La actitud camandulera de Maria Rosa se explica entonces aquí como un rencor hacia la vida, una actitud resultante de la condena del goce de los sentidos, muy propio de la moral católica, coherente con una visión religiosa que busca negar el cuerpo y la inmanencia del mundo para centrarse en la promesa de salvación del alma después de la muerte. Ante la imposibilidad de la anhelada beatitud, Maria Rosa solo encuentra una cierta satisfacción a través del castigo, del suplicio, que debe experimentar como prostituta, al que sin embargo se opone a renunciar solo por no ser ayudada por Genoveva en un acto de orgullo que es otra manifestación de su rencor. Sin embargo, quizás, al mostrársenos como una anciana superiora del convento en Roma,

que recibe a Genoveva postrada en una cama, se nos esté diciendo que, a su manera, María Rosa logró encontrar una cierta redención al final de su vida por los medios que le fueron posibles.

Finalmente, una tercera forma en la que se expresa la sexualidad en *La tejedora de coronas*, que es la que está relacionada más íntimamente con el propósito de la novela y de Genoveva como tejedora de coronas y saberes, y que se evidencia como liberación, asunción plena del placer y, especialmente, como encuentro con la alteridad. Por una parte, la sexualidad, como muchas veces la experimenta la protagonista, constituye una negación de los valores de las instituciones sociales y eclesiásticas, pues esta suele tener en ella un propósito exclusivamente de goce y se consume, según nos refiere a lo largo de su relato, con múltiples amantes de ambos sexos o consigo misma, aunque sin omitir cierta presencia de la melancolía —más no de culpa—, por ejemplo, al recordar a aquellos amados que ha perdido, como cuando rememora a Bernabé y a Federico durante la masturbación.

Esta transgresión sexual que se muestra a través del alegre onanismo de Genoveva, como ejemplo de su vivencia del placer por el placer mismo, desprovisto de una función reproductiva, social o económica, y consecuentemente condenada por la Iglesia, se evidencia en este pasaje, en el que la protagonista canta durante el éxtasis:

[...] pero el recuerdo de la desnudez de Bernabé, de la desnudez de Federico, era demasiado fuerte y, al igual que los días anteriores, ya tenía la mano demasiado próxima a aquel lugar cuyo nombre real todavía ignoraba, y era preciso refregar allí, sí, sí, a toda costa, y a la hembra desamorada, tralá, a la que adelfa le sepa el agua, tralá-lá-lá [...]. (Espinosa, 1983, p. 61)

Sin embargo, la sexualidad de Genoveva es especialmente representativa en su propósito vital de tender puentes entre ideas y culturas cuando es compartida y voluntaria —lo que debe aclararse porque Genoveva fue violada en dos ocasiones, en Cartagena y en España—. Los

encuentro sexuales que mantiene de esta forma son, de hecho, una de las constantes que acompañan el avance de la historia que la protagonista nos refiere y de su propio trayecto de vida, ya que la sexualidad es para ella una metáfora del encuentro entre alteridades, una compenetración, ya que, a la vez que sostiene relaciones con sus amantes, intercambia con ellos y ellas conocimientos y perspectivas, se miran como iguales desprovistos de su estatus social, independientemente del sexo, de si son filósofos, científicos o esclavos, blancos, mestizos o negros. En palabras de Araújo Fontalvo,

[...] el erotismo supone también un deseo constante de otredad, de alteridad. La afirmación del Otro y consecuente reconocimiento contravienen, en un nivel profundo, las antiguas ideas coloniales de limpieza y pureza de sangre, cuestionan el poder político y eclesiástico tanto de la España colonizadora como de la nación católica que subsiste en Colombia. (Araújo Fontalvo, 2014, p. 172)

De esa forma, el goce de Genoveva no es un goce ingenuo, sino que constituye una forma de subvertir la moral tradicional y católica que tanto ha influido en los países hispanoamericanos, especialmente en Colombia. La asunción de la sexualidad como encuentro completa el sentido de la búsqueda de la modernidad en la novela en tanto superación de los valores tradicionales y católicos asociados al hispanismo, cerrado en sí mismo, defensor de la pureza de sangre y el estatus y dogmáticamente católico. Esa voluntad de encuentro, trasladada a la realidad americana como un espacio de sincretismo se ve coronada en el que quizás sea el momento fundamental de la novela, su encuentro con Apolo Bolongongo, que se da por azar, lo cual es muy dicente si se piensa en una vida como la de Genoveva, en la que todas las actuaciones son premeditadas en tanto configuran una misión que le fue asignada por la logia que integra.

Tras una tormenta y el naufragio de su barco, en su regreso a Cartagena tras su vida en Europa y Estados Unidos, Genoveva se ve arrastrada hacia una playa, en la que se encuentra con Bolongongo y su compañía a bordo de un particular bote:

[...] al despertar, me restregué incrédula los ojos, porque vi frente a la playa, sobre el cabrilleo espumoso del oleaje, la barca más extravagante que cabe imaginar en la vigilia o en el sueño, su vela principal, redonda, ocupaba el centro mismo de ella, un solo banco de remos sobresalía por la cubierta superior, poseía una única verga que se aparejaba por medio de dos brazas y podían observarse claramente dos grandes remos que hacían de timón y que asomaban por la sección inferior de popa [...] sólo que la proa aparecía decorada por una máscara esférica cubierta por redes de arcos de círculos policromos cuyos movimientos, ya fuesen envolventes o antagónicos, fomentaban bajo los rayos del sol ilusiones hipnóticas, obsesivos embaimientos, cegándome por instantes, mientras una serie de movimientos atolondradamente ininteligibles se desenvolvía en en los lugares visibles de la embarcación, cuya tripulación parecía danzar una danza irregular, caprichosa, yo hubiera dicho que embriagada, danza de geometrías encabritadas, de inescrutables álgebras, como esas enigmáticas coreografías de ciertos animales en celo, aunque, bueno es aclararlo, a bordo sólo vinieran varones, todos de charolada piel africana, como la tuya, Bernabé, algunos de ellos desnudos, otros ataviados con sederías joyantes y gorjales de cuentas, y aquel que los comandaba, un hombre aún mucho más negro y refulgente y con una panza como de mujer embarazada, se aferraba al palo mayor contoneándose como una bayadera, mientras lucía con evidente orgullo una máscara bifronte, cuyos dos rostros, coeonados por una piel curtida, representaban el de un hombre barbudo y el de una mujer triste [...]. (Espinosa, 1983, pp. 386-387)

Esta particular descripción es, en su totalidad, un ejemplo de encuentro con la alteridad. Bolongongo y sus compañeros se revelan de una manera que Genoveva no alcanza a *inteligir* por sus movimientos, que ella llama “atolondrados” porque le resultan extraños y nuevos. Así, la protagonista trata de valerse de recursos como el álgebra y la geometría, disciplinas que conoce por su vocación científica e intelectual, para asimilar aquello que presencia. Quizás, salvo en

algunos aspectos de su sexualidad, Genoveva se nos revela ya hacia el final de la novela como un personaje *todavía* esencialmente apolíneo, con todo y sus incursiones en el ocultismo y sus acusaciones de brujería, al percibirse como portadora de cierto método y una inteligencia fundamentalmente analítica y racionalista. En contraste, Bolongongo y quienes van en su embarcación se le oponen en su rítmica vitalidad de personajes dionisiacos.

De esta manera, en el entorno de su natal Caribe, de hecho, en la mismísima isla de la Tortuga, de donde zarparon los bucaneros que la violaron en su adolescencia durante la toma de Cartagena, Genoveva culmina simbólicamente su viaje vital casi centenario —que ya podemos entender como de formación toda vez que se dirige a Cartagena para introducir allí la masonería y las ideas de la Ilustración que viene aprendiendo desde su llegada a Francia— encontrándose y asimilando elementos de la cultura afro que en muchos sentidos contradicen el discurso que aprendió en Europa. Indefectiblemente, el encuentro con Bolongongo cumple la función de indicarle que todo el conocimiento que ha adquirido hasta ahora es, en realidad, contingente; es decir, uno más de tantos que permiten establecer a la humanidad una relación con el infinito universo. De esta forma, en las aguas del Caribe es destruido cualquier atisbo de dogmatismo que pueda guardar Genoveva con respecto a una supuesta primacía de la razón ilustrada sobre otras formas de saber.

De Apolo Bolongongo y su grupo Genoveva aprende sobre el vudú y el culto a las Loas, experimentando trances que la acercan, quizás como nunca antes, a la divinidad y la verdad. El viaje vital y de aprendizaje de Genoveva no estaría completo sin esta experiencia, ya que le permite integrar esa aparente otredad a su visión del mundo, esa visión que es, en realidad, la suma de todas sus experiencias intelectuales y corporales y que busca aplicar a su natal

Cartagena en búsqueda de dotarla de modernidad, una modernidad que por necesidad ya debe ser sincrética, incluyente más que excluyente.

Así, el mensaje que recibe con este encuentro parece indicar que la voz de la razón ilustrada que aprendió en Europa solo puede ser escuchada en América si es capaz de integrar la alteridad, que para Genoveva, en tanto criolla, se manifiesta a través de la cultura afro del Caribe, hasta ahora solo experimentada por ella mediada por la esclavitud como institución, tal como lo recuerda con la evocación a Bernabé en el pasaje citado del encuentro con Bolongongo.

Como no podía ser de otra forma, esa experiencia sincrética queda sellada a través del acto sexual, el último que sostiene Genoveva durante su vida:

[...] pero él me aseguró que la ley del mundo, más allá de las fronteras de la edad, era el amor, y por ello entendía el amor carnal, al cual consideraba la suma y perfección de todos los amores, pues no existían auténticas diferencias entre aquello que reputábamos los cristianos profano y aquello que juzgábamos sagrado, el universo y el cuerpo humano eran todos una sola esencia sagrada y ningún acto que nos causara sano placer podía considerarse contrario a las leyes divinas, ahora increíblemente parecía arder en deseos de poseerme, su erecto falo se insinuaba bajo las sederías que lo cubrían, le dije que no sería recomendable hacerlo, si en verdad lo íbamos a hacer, a la vista de los demás, y en la barca no había, al parecer, lugares estrictamente privados, estalló en carcajadas, por un momento pensé que hacía mofa de mí, pero por el contrato trató de ponerme de presente, con su voz de bajo profundo, cuán grande tontería era aquella de la absoluta intimidad para el amor, no, no, el aire libre y la contemplación de terceros resultaban para él tan propicios como la oscuridad de una cabaña, no existían límites temporales ni espaciales para la ley del mundo, el del amor en sí constituía un acto infinito, que todo lo tocaba y todo lo penetraba, entonces me apretó calurosamente la mano, una de mis manos mustias y salpicadas de manchas, y me invitó a agrandar a los dioses bajo la hoguera del sol del Caribe [...]. (Espinosa, 1983, p. 397)

Como sucede con los encuentros que Genoveva mantiene con sus amantes, de aquel con Bolongongo recibe también un conocimiento nuevo, el del amor desprovisto de culpa y expresado libremente a través de la sexualidad. La lección de Bolongongo, entre vitalista y panteísta, representa una manera de rebelarse contra la moral y el individualismo católicos a través de la afirmación del cuerpo y de la vida. Así, se nos revela que la sexualidad de Genoveva tiene un sentido circular, pues esta delimita su viaje intelectual y vital, iniciándose con la violenta profanación de su cuerpo y su ciudad por la flota francesa y el pirata Leclerq y cerrándose con la revelación del amor como ley del mundo, reconciliando así definitivamente sus posiciones intelectuales con aquellas sensoriales, la convergencia de universo y cuerpo humano de la que le habla Bolongongo.

El sentido circular de la novela a través de la sexualidad de Genoveva se confirma en tanto ambos momentos, el de inicio y cierre de su periplo de formación, coinciden en un mismo referente espacial: la Tortuga, de donde provienen aquellos que profanaron su cuerpo y donde se encuentra con aquel que le enseña un saber capaz de sintetizar los dos aspectos más característicos de su vida: el intelecto y la sexualidad.

Para concluir, debe resaltarse que la mención explícita a la sexualidad y al erotismo en la novela y la centralidad que tienen en la vida y el relato de Genoveva contribuyen a romper lo que Araújo Fontalvo denomina “retórica del decoro”, que funciona como una especie de pacto de censura, que también puede ser autoimpuesta, para definir aquello que es posible o no enunciar según los valores establecidos por los preceptos de la moral tradicional y del catolicismo:

La retórica del decoro es una de las más eficaces conquistas de la nación católica en Colombia; un paradigma coactivo tan fuerte que resulta imperceptible para quienes lo padecen. [...] La retórica

del decoro define el sistema de la enunciabilidad, en tanto hace aparecer las reglas que permiten la subsistencia, modificación o desaparición de los enunciados. En últimas, es el sistema general de la formación y transformación de los enunciados. (Araújo Fontalvo, 2014, pp. 37-38)

En la particular convergencia que se muestra en la novela entre lo intelectual y lo sensual, los dos ejes que rigen gran parte de la vida de Genoveva, se afirma una vez más el carácter sintético de su esencia. En el primer capítulo, habíamos planteado a partir del análisis de Piglia que Borges cierra el siglo XIX argentino por la síntesis de civilización y barbarie que ofrece su propuesta literaria. A partir de la síntesis de pensamiento y erotismo que realiza Espinosa a través de Genoveva, podemos decir también que, de esa forma, se plantea un cierre para el siglo XIX colombiano, en tanto a través de los elementos mencionados se busca una superación de los valores conservadores y católicos del hispanismo, que tanto han denigrado de la capacidad liberadora y de encuentro que conlleva la experiencia plena de la sexualidad y el erotismo.

### **Conclusión**

Cuando emprendimos esta investigación, partimos de la hipótesis de que *La tejedora de coronas*, en tanto novela de ideas, se inserta en un proceso literario iniciado en nuestro continente con la novela de artista modernista. Si bien con ello no buscamos afirmar que la de Germán Espinosa sea una novela modernista, sí creemos haber comprobado que varios de los postulados de la producción literaria del movimiento de Darío, en especial de su prosa, encuentran una continuación en ella.

Nuestra hipótesis encontró sustento empírico en la obra de no ficción de Espinosa, en la que se evidencia el vínculo que el escritor cartagenero estableció con el modernismo desde lo biográfico e intelectual, memorizando desde muy joven versos de Guillermo Valencia en compañía de su padre, leyendo a Rubén Darío, Lugones y Silva a lo largo de su vida, considerando incluso al primero como uno de sus poetas de cabecera, y pronunciando conferencias y escribiendo ensayos en los cuales analizó, como intelectual, la manera en la que el movimiento en cuestión se insertó en la historia de las letras de nuestro continente y de la lengua española.

A partir de la relación de Espinosa con el modernismo hispanoamericano buscamos plantear la lectura de *La tejedora de coronas* como novela de ideas en dos sentidos: en primer lugar, como continuadora del proceso literario iniciado con la novela de artista modernista, en la que se configuró literariamente el *topos* del artista-intelectual que se relaciona con la sociedad reflexionando sobre ella desde un punto de vista subjetivo. Para tal propósito, estas novelas se valieron de técnicas narrativas que permitían insertar la idea y de formas de enunciación como el diario, entre otras, para alternar la voz y el punto de vista del personaje con los acontecimientos

diegéticos. Esta configuración, a nuestro juicio, contribuyó a posibilitar un personaje como el de Genoveva Alcocer, quien, aunque no es artista, sí es una intelectual que constantemente aborda monológicamente ideas y realiza reflexiones sobre las sociedades americanas y europeas a la vez que abarca un amplio registro de temas relacionados con diversas áreas de conocimiento, en especial las científicas y filosóficas, en el contexto de la Ilustración. En ese sentido creemos encontrar en el José Fernández del *De sobremesa* de José Asunción Silva, un antecedente de Genoveva, ya que este establece, si bien a menor escala, procedimientos análogos.

En tanto novela de ideas, la obra cumbre de Germán Espinosa recoge logros literarios de la tradición de la novela moderna en el contexto de las sociedades burguesas, una tradición que se remonta, cuando menos, al siglo XVIII europeo y que ha encontrado continuidad en los romanticismos alemán y francés y en la novela de *fin de siècle* antes de hallar una recepción en Hispanoamérica durante el modernismo a través de la escritura de novelas de artista. La argumentación para tratar de integrar *La tejedora de coronas* a dicho proceso se realizó en nuestro trabajo a partir de postulados como los de Hugo Friedrich, Aníbal González y Rafael Gutiérrez Girardot y la noción de continuidad entre la novela modernista y la novelística del siglo XX en Hispanoamérica. Para apoyar dicha afirmación, acudimos a ejemplos textuales de la novela de Espinosa que nos permitieran hacer notar la presencia de elementos característicos de dicho proceso en ella, en especial de aquellos relacionados con la expresión de la subjetividad a partir de la narración de Genoveva y de la presencia intercalada con el elemento anecdótico de ideas expresadas desde el punto de vista intelectual de la protagonista.

El segundo sentido en el que abordamos la novela de Espinosa en tanto novela de ideas y su relación con el modernismo corresponde a la indagación que se realiza en la novela por el

sentido de la modernidad y la posibilidad de que ella se desarrolle en Hispanoamérica. Para ello, nos apoyamos en la afirmación de Iván A. Schulman respecto a que el modernismo guardaba una vigencia en la literatura hispanoamericana del siglo XX a través de su carácter anticolonialista y de la expresión de la sexualidad.

Creemos haber encontrado ambos rasgos en *La tejedora de coronas*. El primero, como una vuelta al pasado para problematizar el presente desde el que escribe Espinosa a través de la discusión del proyecto moderno ilustrado para establecer desde él una oposición a los ideales tradicionales del hispanismo, que, consideramos, se han sostenido con matices en la sociedad colombiana, lo que se evidencia en la presencia histórica de la moral católica en los diferentes niveles de la vida colectiva e individual. Un rasgo interesante de la novela en este sentido es que esta no establece un diálogo unívoco con la modernidad, sino que, a la vez que recupera sus elementos emancipadores, la critica en sus aspectos menos convenientes, como en su capacidad instrumentalizadora y excluyente. El segundo de estos rasgos se manifiesta en la expresión de la sexualidad y el erotismo como una manera de transgredir ese sistema tradicional y católico de valores, combatiendo lo que puede llamarse con Orlando Araújo Fontalvo una “retórica del decoro”. Si bien la sexualidad se expresa de diferentes maneras en la novela, esta tiene un componente liberador cuando se manifiesta a través del encuentro voluntario con otros y con otras, ya que opera como una metáfora del intercambio de conocimientos y experiencias, permitiendo la configuración de mentalidades sincréticas.

Estas dos características, sirvieron a Espinosa, a nuestro juicio, para plantear a través del personaje de Genoveva Alcocer la posibilidad de una personalidad de síntesis, que reconciliara en un mismo discurso las manifestaciones aparentemente opuestas de lo intelectual y lo sensual

para permitirse así una superación de las visiones conservadoras y católicas que han caracterizado a la sociedad colombiana en su incluso en su periodo republicano cuando menos, desde el periodo de la Regeneración de finales del XIX y comienzos del XX, cuando se dio una vuelta a los valores del hispanismo, lo que configura, a nuestro juicio, un particular sentido de búsqueda de la modernidad en la novela en cuanto planteamiento de alternativas a los valores tradicionales.

Si bien este trabajo se enfocó principalmente en la posibilidad de entender la *La tejedora de coronas* como una novela de ideas, apoyándonos en los procesos intelectuales asociados al modernismo hispanoamericano, debemos indicar que no perdimos de vista el propósito de abordar a Espinosa en tanto intelectual. A lo largo de la investigación pudimos constatar diferentes puntos de encuentro entre Espinosa y autores como Gutiérrez Girardot y Ángel Rama, con lo que nos atrevemos a indicar que, a pesar de sus matices y diferencias, estos autores se insertaron, en realidad, en una misma tradición literaria e intelectual, sin que por ello queramos equiparar o poner a competir sus respectivos logros.

Esta tradición es la de maestros de América como Simón Bolívar, Bello, Sarmiento, Darío, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges, figuras todas estas a la vez proclives a promover y buscar la autonomía cultural y política de nuestro continente tanto como promotoras de un diálogo principalmente con Europa. Esa visión eurocentrista, sin embargo, ha sido fuertemente revisada en las últimas décadas por corrientes como el pensamiento decolonial, pues bajo la etiqueta de “universal” suelen referirse a las tradiciones de unos cuantos países occidentales, dejando de lado las contribuciones que otras latitudes y tiempos hayan podido hacer a los procesos literarios que describen. En ese sentido, probablemente no está tan al día

esta investigación, sin embargo abre posibilidades futuras de análisis de la novela. Por ejemplo, una duda nos queda presente: ¿pueden logros atribuidos a la novela burguesa como la subjetividad y el tratamiento literario de las ideas rastrearse antes del siglo XVIII por fuera de Europa y en qué obras?

Plantear una relación de la obra de Espinosa con el modernismo, momento clave de apertura en el desarrollo de la tradición en la que se insertan Espinosa, Rama y Gutiérrez Girardot, en el que esta se acompasó con la tradición cultural moderna europea —isocronía—, puede ser un paso para avanzar en el reconocimiento de *La tejedora de coronas* en un contexto más amplio y una oportunidad para generar nuevas discusiones en torno a una de las novelas más interesantes del siglo XX colombiano. Este intento, sin embargo, no buscó ser exhaustivo, sino solo indicativo de un camino que puede seguirse construyendo para la obra de Espinosa y para cualquier novela o producto literario en general, ya que, a través de la identificación de procesos, estos pueden ser puestos en diálogo con otras tradiciones con las que habitualmente no se suelen asociar para así ampliar sus horizontes interpretativos.

### Referencias

- Araújo Fontalvo, O. (2014). *Eros a contraluz. El erotismo en la cuentística de Germán Espinosa*. Editorial Universidad del Norte.
- Banrepcultural (1 de noviembre de 2017). *La tejedora de coronas de Germán Espinosa: metáfora de una historia posible para América Latina*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RxO9XUJWeIc>
- Borges, J. L. (2020). *Historia universal de la infamia*. Debolsillo.
- Bourdieu, P. (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Buck-Morss, S. (2013). *Hegel, Haití y la historia universal*. Fondo de Cultura Económica.
- Bushnell, D. (2021). *Colombia: una nación a pesar de sí misma. Nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*. Editorial Crítica.
- Carrasquilla, T. (1991). *Tomás Carrasquilla. Autobiográfico y polémico* (comp. Pérez Silva, V.). Instituto Caro y Cuervo.
- Darío, R. (2002). *Prosas profanas* (Ed. Jiménez, J.O.). Alianza Editorial.
- Darío, R. (2003). "Historia de mis libros" en Gómez García, J. G. (comp.) *El descontento y la promesa. Antología del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Darío, R. (2017). *Los raros*. Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- Domínguez Hernández, J. (2003). *Cultura del juicio y experiencia del arte. Ensayos*. Editorial Universidad de Antioquia.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

- Elias, N. (2016). "Introducción" en Elias, N. y Dunning, E. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Ercolino, S. (2014). *The Novel-Essay. 1884-1947*. Palgrave Mcmillan.
- Espinosa, G. (1983). *La tejedora de coronas*. Editorial Pluma.
- Espinosa, G. (1989). *Guillermo Valencia por Germán Espinosa*. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).
- Espinosa, G. (1990). *La liebre en la luna. Ensayos*. Tercer Mundo Editores.
- Espinosa, G. (1996). *Obra poética*. Arango Editores.
- Espinosa, G. (2001). *La elipse de la Codorniz. Ensayos disidentes*. Panamericana Editorial.
- Espinosa, G. (2002). *Los oficios y los años. Prosas de juventud*. Fondo Editorial Eafit.
- Espinosa, G. (2003). *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Editorial Taurus.
- Espinosa, G. (2008). *Herejías y ortodoxias*. Editorial Taurus.
- Espinosa, G. (2010). *Crónicas de un caballero andante*. Ediciones Aurora.
- Espinosa, G. (2010). *El espejo retrovisor. Prosas dispersas: 1974-2007*. Editorial Taurus.
- Espinosa, G. y Tedio, G. (2017). "Entrevista a Germán Espinosa. Un buen escritor madura, jamás envejece" en Ortega González-Rubio, M. y Araújo Fontalvo, O. (comp.). *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*. Editorial Universidad del Norte.
- Forero Quintero, G. (2006). *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa*. Editorial Universidad Externado de Colombia.

Figuerola, C. R. (1992). “El diseño de «La tejedora de coronas». Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible” en Figuerola, C. R. et al. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Fundación Fumio Ito y Pontificia Universidad Javeriana.

Figuerola, C. R. (2008). “Cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma” en Figuerola, C. R. et al. (ed.) *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.

Giraldo, L. M. (1992). “*La tejedora de coronas* o la imagen de la historia” en Figuerola, C. R. et al. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Fundación Fumio Ito y Pontificia Universidad Javeriana.

González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Editorial Gredos.

Gullón, R. (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Editorial Labor.

Gutiérrez Girardot, R. (1976). *Horas de estudio*. Instituto Colombiano de Cultura.

Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Hispanoamérica. Imágenes y perspectivas*. Editorial Temis.

Gutiérrez Girardot, R. (1998). *Insistencias*. Editorial Ariel.

Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, R. (2006). *Tradición y ruptura*. Random House Mondadori.

Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Cuestiones*. Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Ensayos de literatura colombiana* (2 tomos). Vol 1. Ediciones Unaula.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

Gutiérrez Girardot, R. (2017). *El problema del modernismo. Lecciones magistrales*, Universidad de Bonn. Editorial Universidad de Antioquia.

Hegel, G. F. W. (2011). *Lecciones sobre la estética*. Ediciones Akal.

Hernández Ureña, M. (1954). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.

Hernández Ureña, P. (2001). *Obra crítica*. Fondo de Cultura Económica.

Hernández Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica.

Hernández Suárez, D. (2017). “El modernismo *siècle XXI*: música y poesía en cuando besan las sombras de Germán Espinosa” en Ortega González-Rubio, M. y Araújo Fontalvo, O. (comp.). *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*. Editorial Universidad del Norte.

Hölderlin, F. (2014). *Poemas. Edición bilingüe*. Debolsillo.

Jaramillo Vélez, R. (1996). *Colombia: la modernidad postergada*. Argumentos.

Jiménez Panesso, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.

Laverde Ospina, A. (2008). *Tradición literaria colombiana. Dos tendencias*. Editorial Universidad de Antioquia.

López Michelsen, A. (s.f). “A propósito de un nuevo libro. «La tejedora de coronas»”.  
[https://biblioarchivo.bogota.gov.co/opac-tmpl/IMG\\_CINEP1/DJ01-1982-2S-20.pdf](https://biblioarchivo.bogota.gov.co/opac-tmpl/IMG_CINEP1/DJ01-1982-2S-20.pdf)

Marín Colorado, P. A. (2016). *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. La carreta literaria.

Martí, J. (2006). *Lucía Jerez*. Ediciones Cátedra.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---

Martí, J. (2021). *Martí en su universo. Una antología*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Maya, R. (2022). *Coros del mediodía/Los orígenes del modernismo en Colombia*. Editorial Universidad del Cauca.

Melo, J. O. (2020). *Colombia: una historia mínima. Una mirada integral al país*. Editorial Crítica.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.

Meyer-Minnemann, K. (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Fondo de Cultura Económica.

Moreno-Durán, R. H. (1998). *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. Editorial Ariel.

Moreno-Durán, R. H. (2002). *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Fondo de Cultura Económica.

Moreno-Durán, R. H. (2011). “De Rafael Humberto Moreno-Durán a Rafael Gutiérrez Girardot. Bogotá, noviembre 28-2003” en Gómez García, J. G. *Cinco ensayos sobre Rafael Gutiérrez Girardot*. Ediciones Unaula.

MundoLibro. (6 de septiembre de 2023). *Germán Espinosa en Cartagena (1998)*. [Archivo de video]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=BGmy1PZmnOs](https://www.youtube.com/watch?v=BGmy1PZmnOs)

Onís, F. de. (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Las Americas Publishing Company.

Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.

Piglia, R. (2019). *Respiración artificial*. Debolsillo.

Pineda Buitrago, S. (2017). “Un novelista de ideas: ensayo y autobiografía en la obra de Germán Espinosa” en Ortega González-Rubio, M. y Araújo Fontalvo, O. (comp.). *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*. Editorial Universidad del Norte.

Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores.

Rama, A. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones.

Rama, A. (1991). La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Rama, A. (2017). *La novela en América Latina*. Panoramas 1920-1980.

Reyes, A. (2015). *Alfonso Reyes: “un hijo menor de la palabra”* (selecc. Garcíadiego, J.). Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Monegal, E. (1972) *El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*. Editorial Tiempo Nuevo.

Romero, J. L. (2016). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza Editorial.

Salom Franco, N. (2008) “Germán Espinosa. Un colombiano para el universo” en Figueroa, C. R. et al. (ed.) *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de cultura económica.

Schlegel, F. (2009). *Fragmentos seguidos de Sobre la incomprendibilidad*. Marbot Ediciones.

Schulman, I. A. (2002). *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. Siglo XXI Editores.

Silva, J. A. (1996). *Obra poética*. Ediciones Hiperión.

Silva, J. A. (2018). *De sobremesa*. Ediciones Uniandes, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, Universidad Eafit.

Silva Rodríguez, M. (2022). *Vueltas a la historia desde la ficción. Las novelas históricas de Germán Espinosa*. Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Touraine, A. (2012). *Crítica de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica.

Valencia Solanilla, C. “Variaciones sobre la historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa” en Ortega González-Rubio, M. y Araújo Fontalvo, O. (comp.). *El tejido de la brisa. Nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa*. Editorial Universidad del Norte.

Valera, J. (1889). *Cartas americanas*. Fuentes y Capdevila.

Vallejo, C. (2021). “Poesía nueva” en Verani, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (pp. 341-342). Fondo de Cultura Económica.

Zima, P. (2010). *Para una sociología del texto literario*. Instituto Caro y Cuervo.

*La tejedora de coronas* (1982) como novela de ideas: un acercamiento desde la relación de Germán Espinosa con el modernismo hispanoamericano

---