



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**De la fragmentación a la comprensión de un  
universo: *La tejedora de coronas*, Novela Total**

**Diana Carolina Gutiérrez Hernández**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2019

**De la fragmentación a la comprensión de un  
universo: *La tejedora de coronas*, Novela Total**

**Diana Carolina Gutiérrez Hernández**

Trabajo final de la modalidad de profundización presentado para optar al título de:

**Magister en Estudios Literarios**

Director:

Ph. D en Literaturas Hispánicas. Diógenes Fajardo Valenzuela

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2019

## **Resumen**

El presente trabajo tiene como propósito fundamental analizar la novela *La tejedora de coronas* a la luz de las características de la Novela Total, concepto que se aborda desde los planteamientos hechos sobre el mismo y que nos remiten a James Joyce como gran influencia en la literatura latinoamericana y en especial en este tipo de narraciones, dentro de las cuales se cuenta con autores como Fernando del Paso, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. En este sentido la novela de Espinosa ingresa al listado de obras que se llaman totales en cuanto prevalecen en ellas las características que se determinan en este trabajo: pluralidad, lenguaje universal, construcción de un universo y anclaje a una realidad histórico – social. En esta obra maestra de la literatura colombiana se evidencia cómo se hace presente cada una de ellas y hace de esta historia una Novela Total.

Palabras clave: Novela Total, Pluralidad, Lenguaje universal, Realidad, Creación de universos.

## **Abstract**

This paper has as a main goal the analysis of *La Tejedora de Coronas* in order to classify it as a Total Novel. This concept is addressed theoretically by different sources and approaches that drive us to James Joyce's influence in Latin American literature and most importantly this sort of narrations. Counting as well with sources and referrals from authors such as Fernando del Paso, João Guimarães Rosa, Gabriel

García Márquez and Mario Vargas Llosa. Furthermore, Espinosa's novel can be included in the list of Total Novels taking into account the characteristics demonstrated throughout this paper: plurality, universal language, creation of a universe and the link to a socio-historical reality. It is then proved in this example of Colombian literature that these characteristics prevail and thus categorized as a Total Novel.

Key words: Total Novel, Plurality, Universal Language, Reality, Creation of a Universe.

## Contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1. <i>La tejedora de coronas</i> en la novelística colombiana: crítica y análisis.....	4
Capítulo 2. El concepto de “Novela Total”.....	12
Antecedentes.....	12
Características generales de la Novela Total.....	23
Capítulo 3. <i>La tejedora de coronas</i> , Novela Total.....	28
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	58

## Introducción

Indagar sobre la historia del género novelístico en América Latina resulta complejo, en la medida en que por las múltiples miradas y posibilidades que se han tejido alrededor, configurar una idea general sobre este tema resulta un proceso vasto y ambicioso. Sin embargo, esto no puede imposibilitar analizar los momentos más importantes de la novela latinoamericana, ver cómo ha ido cambiando y qué interpretaciones y conceptos se han integrado en la crítica de la misma. El objetivo principal de este trabajo es analizar la novela *La tejedora de coronas* del escritor colombiano Germán Espinosa como Novela Total, ya que bajo esta categoría se integran grandes obras representativas del *boom*, periodo relevante de las letras latinoamericanas.

Volver al concepto bajo el cual se realizará el estudio, tiene asidero en que a partir de este se abre una nueva perspectiva de análisis para obras que han sido estudiadas a partir de la descomposición de sus elementos constitutivos y apartadas en cierta medida del universo narrativo que integran, por ejemplo *La tejedora de coronas* (1982), novela relevante de la producción colombiana cuyos variados estudios son fragmentarios al trabajar personajes, temáticas y estructura por separado, lo cual se evidencia en artículos y libros de críticos y estudiosos de la literatura colombiana sobre la obra.

Es así como esta novela se propone ser estudiada como total, teniendo en cuenta la poca relevancia que ha tenido la relación de la obra con el concepto en los variados estudios sobre la misma. En relación con la Novela Total es claro que adquirió importancia durante y después del llamado boom, periodo en que aparece *La tejedora*, y que cómo veremos está presente en ella de acuerdo con las características que diversos teóricos proponen y que serán expuestas en el presente trabajo. Uno de los principales antecedentes reside en *Cien años de*

*soledad* la cual es analizada por el escritor Mario Vargas Llosa bajo los elementos de una Novela Total y es catalogada así luego de la caracterización de forma y de contenido que el escritor peruano resalta como propios de este tipo de narraciones; sin embargo, y es otra de las razones de este trabajo, este concepto ha sido trabajado por otros autores que brindan diferentes perspectivas, necesarias para la comprensión de dicha denominación.

Una de las tareas importantes de este trabajo es reflexionar sobre la vigencia del concepto Novela Total, o la desaparición del mismo en la crítica literaria colombiana, teniendo en cuenta que la inserción “formal” del término en la crítica de nuestras letras la hace Vargas Llosa en el estudio ya mencionado. Dicha reflexión desde la perspectiva que nos permite la distancia de alrededor de 60 años de aquella explosión literaria.

En este término de ideas encontraremos, en el primer capítulo, la mención y comentarios sobre los trabajos más relevantes hechos sobre *La tejedora de coronas*, lo cuales brindan un panorama del estado del estudio de la obra en nuestro país. En estos se hace precisión sobre la importancia de elementos que constituyen la novela, tales como el lenguaje, el papel de la mujer, el erotismo, la historia y la ciencia. La importancia de este apartado reside en que, si bien es cierto que estos aspectos son fundamentales en la obra, son analizados de forma aislada y son alejados del todo de la narración, es decir, no existe para la crítica colombiana una noción de Novela Total alrededor de esta obra de Germán Espinosa.

En el segundo capítulo nos hallamos ante la pesquisa del origen y fundamento de Novela Total. En este momento del estudio se presenta el recorrido teórico del concepto, desde diferentes académicos y críticos literarios tales como: R.W. Fiddian, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Gustavo Forero, Wilfrido Correal, quienes han analizado cómo se hizo presente la Novela Total en las letras latinoamericanas. A través de este recorrido teórico se consolidan cuatro características

fundamentales para este tipo de narración: pluralidad, lenguaje universal, construcción de un universo y anclaje a una realidad histórico social. Dichas características surgen del análisis de los elementos que brindan todos los escritores y críticos mencionados.

Por último, nos encontramos con el análisis de *La tejedora de coronas* como Novela Total. En este capítulo se relaciona cada una de las cuatro características establecidas, con la historia de Germán Espinosa. Se traen a colación diferentes momentos de la historia en donde se evidencia el tratamiento de los aspectos propios de la Novela Total y se tejen entre sí con el fin de construir el universo en que se constituye esta novela.

De esta manera encontramos cómo a partir del recorrido por los diferentes estudios sobre *La tejedora de coronas*, el análisis teórico del concepto de Novela Total y la apreciación de este en la novela del escritor cartagenero, se articula un trabajo de profundización en torno a la designación de una de las novelas colombianas más representativas de la segunda mitad del siglo XX, como Novela Total.

## Capítulo 1

### *La tejedora de coronas* en la novelística colombiana: crítica y análisis

En este apartado se reseñan los estudios más relevantes alrededor de *La tejedora de coronas*, con el fin de tener un panorama general de la visión de la crítica y la academia sobre la obra en relación con la Novela Total.

*La tejedora de coronas* es publicada en 1982, año de conmoción para las letras nacionales por la premiación con el Nobel de literatura a Gabriel García Márquez. Tal vez este evento influyó en que la obra de German Espinosa en ese momento no tuviera la repercusión tanto en la crítica como en los lectores que ha tenido en la actualidad. De esta manera, es relevante señalar de qué forma esta novela llega a constituirse en una de las obras maestras de nuestra literatura. De allí que revisemos, en primer lugar, los distintos análisis que se han realizado de esta obra, en torno a aspectos tales como el tiempo interno y externo, los personajes —en particular la construcción del personaje femenino—, el lenguaje, la técnica narrativa y la aproximación a la Novela Total.

El contexto literario en el que surge es especialmente complejo, el llamado *Boom* latinoamericano estaba ya en su ocaso y ahora, quienes habían logrado protagonizar ese fenómeno editorial recogían sus frutos, es el caso de García Márquez. En esa medida la obra de Espinosa aparece con, por una parte, el apoyo de la industria de las editoriales a la literatura colombiana y, por otra parte, el desafío de hacer una obra que sin desestimar lo real maravilloso, brinde otras posibilidades. Al respecto dice Luz Mery Giraldo:

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. Fue necesario tomar distancia y conciencia de nuevos espacios, actitudes y temas, así como el lenguaje y recursos para proponer otras posibilidades de escritura y de concepción de hombre y del mundo. (78)

La conciencia a la que hace alusión Giraldo, parece haber sido bien asimilada por Espinosa, quien en medio de la fascinación ocasionada por la narración de Gabo, logra construir una obra que sin ser clasificada dentro del realismo mágico, configura un universo mediante una forma narrativa que se distancia en varios aspectos de la de García Márquez y que otorga al autor de *La tejedora* el mérito de la autenticidad y el ingenio, en un momento en que, estas dos virtudes parecían lejanas para los escritores que apenas estaban saliendo al ruedo literario.

Sí bien es cierto que Espinosa ya estaba en la escena literaria antes, no contaba con la apreciación como escritor que ganó con *La tejedora de coronas*. Para el momento del *Boom*, este escritor sobresale con *Los cortejos del diablo* (1970), obra que es referenciada por Emir Rodríguez Monegal como una novela que vuelve al pasado histórico de América gracias a la influencia de *Cien años de soledad*; de tal manera que no se vislumbraba como un escritor auténtico, por lo que, muy seguramente no ingresó al canon de lo que para muchos fue el mejor periodo de las letras latinoamericanas.

Al respecto, Germán Espinosa en entrevista con Rodrigo Jaramillo (1971), afirma: “el mismo García Márquez contó con el apoyo de otros escritores continentales de su misma generación, gracias a los cuales pudo publicar su obra máxima, *Cien años de soledad* en una editorial más universal” (14). Es clara aquí la posición que tenían los escritores frente a la importancia de las influencias de escritores latinoamericanos exitosos en Europa para la publicación, caso de García Márquez.

Sin embargo, ya para los años 80 el tema del *boom* estaba superándose y es ahí donde se logra dar camino al descubrimiento de la narrativa propia a través de la historia de Genoveva Alcocer y Federico Goltar. Es en este momento donde cobra sentido la reflexión de Rodríguez Monegal cuando dice:

Es posible, y casi completamente seguro, que el boom ya ha muerto y que sus últimos ecos han dejado de sonar. Pero también es casi seguro que la nueva novela latinoamericana y (sobre todo) que la nueva literatura latinoamericana no sólo esté viva sino que goce de muy buena salud. Lo que ahora se necesita es aprovechar el silencio publicitario para escuchar mejor cada vez. Encerrarse a leer y releer, volver a mirar lo visto, tomar distancia, hacer balance. Es decir: ocuparse de lo que importa. Sólo así el estrépito y el furor del boom habrá dejado algo más que una sensación de vacío. Sólo así se podrá rescatar a las letras de todo un continente de las irresponsables manos de la propaganda, sea ésta comercial, confesional o (como se quiere ahora) "ideológica". A empezar, pues." (104)

Es así como, con la perspectiva que brinda el tiempo nos permitimos estudiar la obra de Espinosa como esa literatura que surgió del gran desafío que plantea Monegal.

Además de pensar en *La tejedora* como una obra un tanto ignorada en el tiempo de su publicación, también encontramos la otra cara de la moneda en la actualidad; la referencia en la que se ha constituido para diversos temas: la historia, la brujería, el papel de la mujer, Cartagena, el lenguaje, etc.

Aunque, también hemos de señalar la lectura que se hizo de esta obra a finales del siglo XX, pues en 1992 un grupo de académicos publica un conjunto de seis estudios alrededor de la novela: *Seis estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, en ellos se evidencia el juicioso análisis hecho de la obra diez años después de su aparición en la escena literaria, a continuación, se reseñan los elementos más importantes de este trabajo.

En este conjunto de estudios, se resalta la figura de Genoveva Alcocer no solo como mujer visionaria y atrevida para la época en la que se enmarca la historia (Cartagena S. XVII), sino

también como la voz que configura su existencia a través de la capacidad y de la forma de narrar la misma, Cristo Figueroa dice al respecto, “El discurso de Genoveva es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral, es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien sabe tejer los hilos de la filigrana narrativa” (17). Este elemento, tal vez, es uno de los más elogiados en los análisis: la enunciación como elemento de apropiación para Genoveva Alcocer en un mundo claramente vetado para ella, en el que, sin embargo, logra un trasegar, que en últimas es donde comunica su pensamiento y la importancia del mismo para una mujer en los siglos XVII y XVIII. Lo que tiene que ver con la imagen de “mujer” que representa Espinosa en la historia, trasciende si se tiene en cuenta lo que en la actualidad significa la reivindicación del papel de la figura femenina en la sociedad. Esta protagonista se constituye desde ese punto de vista en el ejemplo que buscan en la actualidad los estudios de género.

Otro de los temas importantes que se resaltan al hablar de la obra es la Historia. La narración situada en el periodo colonial álgido de finales del siglo XVII e inicios del XVIII es relatada por Alcocer desde lo que sucedió en la invasión francesa a Cartagena. El relato da cuenta de un variado repertorio de sucesos y personajes históricos como el mismo Voltaire. Este desfile de eventos a través de la oratoria de la protagonista da a conocer el rico entramado que pone al relato en un punto difícil entre Historia y ficción. En este sentido, a pesar de la precisión histórica del escritor para contextualizar la obra, no quiere decir que esta sea un documento histórico, es una construcción histórica que hace Genoveva en un modo de narrar específico: “... Genoveva es un narrador –focalizador– personaje ya que la introspección del personaje se da al tiempo que cuenta lo que viene a su memoria. Sin embargo, es una narración

retrospectiva con relación a la historia porque el personaje está focalizando un pasado histórico en su propio pasado” (Gómez 67).

Al respecto también afirma Blanca Inés Gómez que la Historia se constituye de cierta manera en un pretexto, que en el regreso a ella a partir de la narración, el discurso novelesco roza constantemente el discurso de la historia, la supone y la asume para parodiarla, verificarla o contradecirla.

Dentro de estos seis trabajos encontramos que el escenario de lo erótico y lo científico-misterioso es otro de los baluartes de la obra ya que, esta relación está representada al parecer en el cuerpo de la protagonista, el cual en los estudios semiológicos de la novela es un punto de confluencia entre lo externo y el espíritu de ella como condensador de la riqueza cultural, científica y femenina que alberga. Sara González dice sobre esto:

El protagonismo intelectual de una criolla cartagenera de fin de siglo XVII es desde el punto de vista histórico bastante insólito. Por eso Genoveva como personaje sin antecedentes históricos ni novelesco, es la encarnación de un anhelo que trasciende no solamente su tradición histórica sino también su condición subjetiva y femenina, para representar en su evolución espiritual las ideas, creencias, sueños y pesadillas desde el siglo XVIII. Su bella imagen desnuda ante el espejo al comienzo de la novela corresponde iconográficamente al arcano XXI del Tarot que representa el mundo. [...] En el secreto de su primer amor dará nombre a un nuevo planeta descubierto en el cielo de Cartagena antes que en Europa. Todos sus atributos están relacionados con los cuerpos celestes y con la tradición hermética. De esta manera el cielo cósmico es el horizonte más amplio del espíritu, contenido de manera microcósmica en su bello cuerpo. (125)

A pesar de que en la historia de la literatura colombiana, ya había existido el papel de la mujer como protagonista, no lo fueron en el mismo sentido que Genoveva. Recordemos a María, Emma, Aura, Manuela, por nombrar algunas; la protagonista de Eugenio Díaz Castro tal vez podría tener más cercanía con la figura de Genoveva en la medida en que su carácter muestra un tanto de atrevimiento y viveza fuera de lo común; aun así, no alcanza la plenitud

con que Genoveva logra construir y habitar su mundo, no sin restricciones sino a pesar de ellas.

En este sentido, se ve también en la figura de Genoveva, una forma de ironía, esta perspectiva la plantea Beatriz Espinosa en su texto: *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el siglo de las luces. Lecturas de la Tejedora de Coronas de Germán Espinosa*, “Desde ahora hay que anotar que abordar el espacio-tiempo del siglo XVIII desde las trasgresiones en el saber y en el placer de una mujer, será un elemento que definirá el talante de ruptura de la obra y hará más fuerte el tono irónico de la misma”(28). Al parecer, de acuerdo con esta autora, la mujer protagonista configura además de un posible aspecto reivindicativo, una mirada irónica sobre el siglo de las luces, la visión de una mujer sobre la ciencia y la construcción de conocimiento resulta sorprendente, y más aún si esa mujer es latinoamericana, de tal manera que puede resultar una burla el hecho de que sea una mujer quien se empodere a partir de la adquisición del conocimiento científico y se posicione como una figura representativa en ese medio tan masculino para la época.

En la configuración de estas diferentes temáticas trabajadas de forma separada, el lenguaje ha sido uno de los nodos fundamentales por donde han pasado los diversos análisis que han hecho los académicos colombianos sobre *La tejedora*; la utilización del barroco<sup>1</sup> en una novela post boom, de la forma en que lo hace Germán Espinosa; tiene según Beatriz Espinosa la intención de que confluya en ella la diversidad latinoamericana con todo lo que trae consigo; que a través de ese lenguaje barroco se transmita todo lo que este permite: pluriculturalidad, dualidad y contradicción, tal cual la esencia de América Latina. Cabe en

---

<sup>1</sup> El barroco entendido desde la exuberancia y vastedad del lenguaje utilizado y desde la idea de Lezama Lima al hablar de la curiosidad barroca (1957) en relación a Sor Juana, cuando afirma que en su obra se une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico.

este aspecto anotar el interrogante que surge a partir de lo propuesto por la autora, ¿por qué no llamar neobarroco al estilo que utiliza Germán Espinosa en *La tejedora de coronas*? La respuesta se expondrá más adelante cuando se exponga la característica del lenguaje en esta obra, por el momento tengamos presente la importancia del cuestionamiento que nace a partir del análisis que hace la autora.

La técnica narrativa empleada por Germán Espinosa para su obra, es uno más de esos elementos preponderantes al momento de hablar de esta, es el caso de *Estrategia textual en la tejedora de coronas*, Diana L. Barrientos M. (1992); *Realismo o posmodernidad: una lectura de la tejedora de coronas*, Rubén Builes. (2002). Se torna de esta manera fundamental el monólogo de Genoveva, sus reflexiones sobre lo que ha sido su existencia desde la primera escena de la historia frente al espejo:

... 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 aun floreciente, del cual ahora sin embargo no conseguía enorgullecerme como antes, cuando pensaba que la belleza era garantía de felicidad... (Espinosa 9).

Al utilizar a Genoveva como la contadora de su propia historia, esta última se convierte en las memorias de una mujer al parecer fuera de su época que desafió su inusual forma de pensar y ahora frente a un espejo siente y comunica la forma en que su cuerpo ha visto pasar el tiempo. Ahora bien, como lo recalca Susana Henao (2010), el YO de Genoveva se presenta en medio de dos discursos que parecieran contradictorios, pero que a través de su narrativa logran coexistir: el de la superstición y su conciencia de bruja de San Antero, y el del conocimiento como base para hacer libres al hombre y a la mujer a pesar de la opresión ejercida por la Iglesia y los gobiernos absolutistas. Armando Estrada Villa (2007) y Liliana

Lozano (2003) también encuentran en esta dicotomía la esencia que hace a Alcocer una mujer especial en el siglo de las luces, esta última afirma:

[...] en la novela *La tejedora de coronas*, encontramos a lo largo del discurso narrativo un trenzado simultáneo de dos discursos –dos estilos discursivos superpuestos– en la voz de la narradora – protagonista, Genoveva Alcocer, en donde, por una parte, se anima una conciencia de ensoñación recreada en un discurso de lirismo que cobra vuelo cuando se abandona a ensoñaciones líricas, a la intimidad de los sueños y a la fuerza de sus premoniciones. Y, por otro lado, animado por una conciencia lógica –analítica un discurso histórico, filosófico, científico, literario, imbricados todos dentro de una detallada documentación. (20)

Es así como la mayoría de las investigaciones coinciden en que la obra es suprema y relevante, pero separando las disciplinas, temáticas y perspectivas que se tienen en ella; idea que no es errada pero que considero limita la totalidad de lo que en ella se construye. Además del trabajo de César Valencia Solanilla, quien habla de *La tejedora* como Novela Total, aunque dándole prevalencia al concepto de modernidad y resaltando tan solo el carácter plural:

Y decimos que es novela total no solo por su pertenencia a la modernidad literaria, sino porque su naturaleza múltiple participa de la heterogeneidad del género y lo trasciende en algunos aspectos: la novela de Germán Espinosa es al mismo tiempo novela de ficción, histórica, de aventuras, barroca, de personaje, decimonónica, gótica, moderna, de lenguaje, ensayo filosófico, demostración científica, historia de las ideas, confrontación política y humanística, narrativa del amor y de la soledad, fábula, leyenda, mito. (13)

De esta manera, Valencia parece agotar todo sobre el concepto de Novela Total sin tener en cuenta un análisis de los aspectos que nombra, o de dar cabida a otras características, existe un vacío en el estudio ya que se torna una visión superficial de la relación entre la novela y el concepto. Sin embargo, se rescata la vinculación que hace este académico de la novela de

Germán Espinosa con la lista de novelas totales y que demarca la influencia de escritores como Joyce, Woolf y Faulkner.

Es así como los estudios que se han agregado con el pasar del tiempo sobre la novela, no se remiten de forma amplia a esta como Novela Total y se proyectan de forma fragmentada. No obstante, cada uno de estos aportes contribuye a fortalecer la característica plural de esta y a concebir una primera idea de las demás cualidades de este tipo de novela.

## **Capítulo 2**

### **El concepto de Novela Total**

#### **Antecedentes**

Establecer el origen exacto del término “total” para calificar una novela sería un trabajo que posiblemente, además de ambicioso, resulte fraudulento. Es un concepto que se ha enriquecido y transformado a través del tiempo y de las diferentes perspectivas desde las cuales se ha analizado, y cuyo origen como veremos no se podría marcar específicamente. De esta manera se abordarán los puntos de vista al respecto que han influido notablemente en la incursión de este término para hablar de determinadas creaciones literarias.

A la luz de la crítica, James Joyce ha sido una de las influencias literarias más importantes en la literatura latinoamericana del siglo XX y es precisamente a este autor al que se le debe, el carácter total, adquirido por algunas de sus novelas. A este respecto, estudiosos de la literatura como R.W Fiddian y el crítico y académico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, han analizado las huellas de Joyce en algunas obras de escritores de habla hispana donde,

según ellos, se ratifica la presencia del escritor irlandés. Teniendo en cuenta este precedente, al hablar de Novela Total, nos lleva a décadas antes del *boom* y nos remite a realizar un recorrido por lo que ha sido este concepto en las letras latinoamericanas, y a conocer cómo, además de Fiddian y Monegal, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gustavo Forero y Ángel Rama, han identificado, analizado y juzgado el mismo.

Para iniciar precisemos algunos aspectos de la obra de Joyce; esta ha sido objeto de elaborados estudios que intentan descifrar en dónde reside su grandeza. Uno de ellos es el realizado por Umberto Eco, en este nos detendremos para conocer algunas ideas que aportan a la comprensión de la relación Joyce – Novela Total – literatura latinoamericana. El *Ulysses* ha sido referenciado desde su aparición en 1922,<sup>2</sup> como una de las obras de la literatura universal que aportó e influyó notablemente en la literatura del siglo XX. Eco trae a colación un fragmento de una carta donde Joyce habla de su novela de la siguiente manera: “En concepción y técnica intenté representar la tierra, que es prehumana y posiblemente posthumana” (ctd en Eco 60). Esta afirmación nos indica la concepción de una novela como un todo, abarca el antes y el después; como bien lo señala Eco en el análisis de la cita, para el escritor irlandés la novela es un *summa*<sup>3</sup> literaria, una enciclopedia donde se condensa un gran cosmos; lo que podría considerarse como un primer acercamiento a la definición de Novela Total desde Joyce.

Al respecto el teórico y académico inglés Robert W. Fiddian, quien ha sido uno de los más avezados estudiosos de la literatura de James Joyce y su influencia en las letras

---

<sup>2</sup> La novela en un inicio se intentó publicar de forma seriada en algunas revistas.

<sup>3</sup> En referencia al estilo literario medieval en el cual confluían varios saberes, un texto que recopilaba información de varias disciplinas y asuntos correspondientes a la ciencia y a la condición humana.

latinoamericanas, formula lo que denomina propiedades para una descripción “provisional” de este tipo de novela:

1. La novela total aspira a representar una realidad “inexhaustiva”, y cultiva un rango de referencias enciclopédico como medio para lograr este fin.
2. La novela total se concibe como un sistema o microcosmos contenido en sí mismo, de significación cuyo elemento primordial es la ambigüedad.
3. La novela total se caracteriza por la fusión de las perspectivas mítica e histórica, y por la trasgresión a las normas convencionales de economía narrativa.
4. La novela total muestra una textura verbal que tiende a lo barroco, y típicamente exhibe un desborde paradigmático en el eje sintagmático del lenguaje. (33)<sup>4</sup>

A partir de esta perspectiva, construida desde la influencia joyciana, el autor inglés analiza las obras del escritor mexicano Fernando del Paso y cataloga a *Palinuro de México* (1977) como una Novela Total y aclara que este concepto es producto de la influencia de James Joyce en los autores latinoamericanos:

Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Fernando Del Paso, quienes fueron todos promotores y practicantes de la "novela total". Aunque difieren en su comprensión de este concepto multifacético, los últimos tres autores mencionados comparten una deuda común con James Joyce y el reconocimiento a su inmensa contribución al fenómeno de la "novela total" (The novels of Fernando del Paso 97).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> 1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that end.

2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter course.

3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspectives, and by a transgression of conventional norms of narrative economy.

4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language.

Traducido por: Carolina Gutiérrez.

<sup>5</sup> ...Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, and Fernando Del Paso, who were all promoters and practitioners of the “total novel.” Though differing in their understanding of this multifaceted concept, the last three authors mentioned share a common debt to James Joyce and a view acknowledging his immense contribution to the phenomenon of the “total novel. (Fiddian, The novels of Fernando del Paso 97)<sup>5</sup> Traducción de Diana Carolina Gutiérrez Hernández.

A este planteamiento se suma el de Emir Rodríguez quien, en sus *Notas sobre el boom*, resalta la trascendencia de la obra del irlandés en los escritores del momento, hecho que parece ser notorio para toda la crítica literaria, además al tener características como las que propone Fiddian, el concepto adquiere campo de acción y se hace presente en novelas de América Latina.

En concordancia con esta idea, el escritor argentino Ernesto Sábato, nombra a Joyce y su importancia en la novela del siglo XX, y la denomina “novela rompecabezas” en pro de dar una visión totalizadora (ctd en *Alegría xxx*). Además, el escritor argentino legitimó su pertinencia: “La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones” (20). Es así como Sábato describe una narración que lejos de la fragmentación del hombre lo ilustre en todas sus dimensiones, resalta el carácter híbrido de la novela, característica fundamental en la totalidad.<sup>6</sup>

Ahora bien, el mexicano Carlos Fuentes como crítico (1972) ya veía la existencia de un afán totalizador en algunas novelas suramericanas, especialmente en las de Vargas Llosa. En medio del análisis que realiza a la novela latinoamericana del siglo XX, Fuentes determina cómo la narración del escritor peruano se ha ido transformando y deja de ser una literatura netamente local, para instalarse con relatos que abordan la realidad como una parte de la vida que afecta a todos los hombres. Lo cual no quiere decir que se ignore lo local, sino que, a

---

<sup>6</sup> El término de “híbrido” es aquí claramente diferente del utilizado por Néstor García Canclini al hablar de culturas híbridas. Es este último postulado García Canclini hace referencia a la confluencia cultural dentro de una sociedad, en medio de lo que se denomina modernidad y la tradición.

través del uso del lenguaje las problemáticas, los escenarios y los personajes locales pasan a ser totalidades, comprensibles a un nivel universal.

Con más contundencia Mario Vargas Llosa, también en su labor de crítico, definirá ese “afán totalizante” del que hablaba Fuentes y lo dotará de elementos fundamentales que dará a conocer en *Historia de un deicidio* (1971) y en *Carta de batalla por Tirant Lo Blanc* (1991). En el primer texto, realiza un juicioso estudio de la obra de García Márquez y al hablar de *Cien años de soledad* expone lo que se refiere a “realidad total, novela total” desde dos puntos de análisis: 1. Una materia total, 2. Una forma total. En *Carta de batalla por Tirant Lo Blanc* Vargas Llosa define la Novela Total como aquella que puede ser fantástica, militar, social, costumbrista, psicológica; todas a la vez y ninguna exclusivamente, es a este aspecto al que se le denomina hibridez, además esta definición es la condensación de lo que hace en el estudio de la obra de García Márquez y que se basa en la figura del escritor como “dios” creador de universos. Aquel escritor que actuando como un todopoderoso construye un mundo de principio a fin a través de su literatura.

Veamos cómo estudia Vargas Llosa la obra de García Márquez, de la cual dice: “*Cien años de soledad* es una novela «total», en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes” (483). Para el análisis de *Cien años de soledad* como Novela Total, explica dos grandes puntos de vista: una materia total y una forma total.

De acuerdo con esto, el hecho de que una novela compite con la realidad real, parece ser lo fundamental y podría decirse que requisito para que se catalogue como total, esto en la teoría de Vargas Llosa. Además de contar con aquello a lo que hacía referencia en *Carta de batalla*

y que tiene que ver directamente con la pluralidad de la novela: de fantasía, realista, de aventura, etc.

Ahora bien, en el estudio de *Cien años*, propuesto por Vargas Llosa, el crítico esquematiza la novela en primera medida, como ya se dijo, desde su contenido: Materia total. Este se propone desde la confluencia de varios elementos de las obras anteriores a *Cien años*, tales como: personajes, lugares y problemáticas. En esta medida el hecho de que una sola obra pueda reunir varias obras entre cuentos y novelas, no con el propósito de aglutinar información, sino dándole un sentido a cada uno dentro del mundo narrativo, es lo que brinda esa totalidad en términos de materia, de masa unificadora de un universo que, en el caso de García Márquez se estuvo construyendo en sus escritos anteriores. En términos de Vargas Llosa, el escritor colombiano dentro de esta materia, “narra un mundo en dos dimensiones: la vertical, (el tiempo de su historia) y la horizontal (los planos de la realidad)”.

Sobre estos últimos se plantean: lo real objetivo y lo real imaginario. En el plano de lo objetivo encontramos lo que tiene que ver con alusiones a la realidad real, al contexto histórico de algunos hechos que enmarca la obra y demás; en el caso de García Márquez, Macondo corresponde en términos de transformaciones, a los cambios de un país. En ese lugar se condensan los momentos más representativos de una sociedad de principio a fin:

Este proceso está “totalizado”; podemos seguir la evolución, desde los orígenes de esta sociedad, hasta su extinción: esos cien años de vida reproducen la peripecia de toda civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte), y, más precisamente, las etapas por las que han pasado (o están pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo, los países neocoloniales. (498)

En el fragmento anterior se legitima la premisa del autor peruano sobre el escritor como dios creador de mundos, los cuales se tejen con la realidad y, de acuerdo con la cita, la representan

en tanto sus episodios se enmarcan en un contexto social que el escritor no ignora. Dentro de este apartado se realiza un paso a paso de la historia de Macondo en relación al transcurrir de cualquier sociedad.

Por otro lado, pero hacia la misma construcción total, se encuentra lo real imaginario. Este tiene que ver con la totalidad en la medida en que abarca, según Vargas Llosa, los cuatro planos que componen lo imaginario: lo mágico, lo mítico – legendario, lo milagroso y lo fantástico. El autor define lo mágico, relacionándolo al hecho imaginario que provoca un hombre, mago, mediante artes secretas; lo milagroso, es lo imaginario vinculado a un credo religioso que hace suponer la existencia de un ser superior o divinidad que autoriza aquel suceso; lo mítico-legendario, es aquello imaginario que procede de una realidad histórica sublimada y pervertida por la literatura; lo fantástico, es el hecho imaginario puro que nace de la estricta invención.

Vale la pena aquí mencionar la definición que hace Todorov sobre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, con el fin de contrastar los puntos de vista y lograr una mayor claridad al respecto. Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1980) determina tres características de la literatura fantástica:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética” (24).

En este sentido, para Todorov lo fantástico está dado a partir de la incertidumbre, lo que podría equipararse a la idea de mágico que tiene Vargas Llosa, en la medida en que, para este último, lo mágico serían aquellos artificios que realiza una persona “mago” y que no tienen explicación; pero que no son tomados ni como verdaderos ni como falsos. En términos de lo fantástico, se halla en el autor peruano una idea un tanto lejana a la de Todorov, siempre que, para el primero aquello que puede llamarse fantástico es lo que surge de la estricta invención, en tal caso no daría campo a la incertidumbre que cataloga el segundo como una característica de este tipo de relato. En este sentido, el estudio hecho de la obra de García Márquez por Llosa, deja ver la adaptación que se hace de estos términos para la obra específica y no permite el diálogo con otras apreciaciones que son valiosas a la hora de un análisis como este.

En lo que respecta a la estructura: “Una forma total”, se evidencian tres puntos de vista clave: espacial, temporal y nivel de realidad. En cuanto al primero está relacionado directamente con el tipo de narrador que utiliza el escritor; que va del narrador dios, al narrador implicado, lo que genera el mismo “deicidio” del escritor en su labor creadora. El segundo va de la mano con la circularidad que tienen las historias, (cada capítulo inicia con la historia que se contará al final del mismo) y con el tiempo de lo real y el tiempo de lo narrado, en este sentido ambos pueden encontrarse en el mismo tiempo o estar uno en el pasado y otro en el futuro ya sea el narrador o lo narrado. El tercero tiene que ver con la forma en que se relacionan lo real objetivo y lo real imaginario, en alguno de los dos planos se sitúan el narrador y lo narrado, o también puede ser que confluyan en el mismo nivel de realidad.

El último aspecto que aborda Vargas Llosa en el análisis de la Novela Total de García Márquez es la “Estrategia narrativa”. En ella se evidencia el uso de figuras literarias como la

exageración, la repetición, el paralelismo, el pleonasma, etc. Con el fin de crear sutilmente ese universo donde caben, se mezclan y significan lo real objetivo y lo real imaginario.

En la obra de García Márquez, el nobel peruano teoriza un modelo de Novela Total, audacia que limita la visión de este concepto, pues si bien es cierto que abarca varias dimensiones de la obra, es evidente que habría que plantear un modelo diferente para cada novela que se catalogue como total, ya que cada una se construye de elementos diferentes y en el punto que podría coincidir sería en estudiar alguna de ellas, desde las dos perspectivas que tiene toda novela: materia y forma; hecho que a su vez marca un primer paso a tener en cuenta para nuestra propuesta final, cuando se hable de *La tejedora de coronas* como Novela Total.

Continuando con el análisis de algunos antecedentes de la Novela Total, encontramos que la tendencia a hablar de ella no se redujo al fenómeno del *boom* sino que por el contrario esta no ha pasado desapercibida por Latinoamérica. En años más recientes, algunos críticos literarios han esbozado apreciaciones al respecto; Gustavo Forero trabaja el concepto al hablar sobre la obra de Macedonio Fernández *El museo de la novela de la eterna* (1929), bajo lo propuesto por Vargas Llosa, además plantea la relación entre Novela Total y globalización. Esto a partir de los discursos de localización y de globalización cultural, catalogando a la novela como un género que responde de cualquiera de las dos formas a la dinámica homogeneizante de la cultura. Forero contrapone las dos visiones; Vargas Llosa y Macedonio Fernández, el primero atiende a la idea del novelista como “suplantador de Dios”, mientras que el segundo aboga por una novela donde sean los personajes quienes creen el entorno y la historia sin ambiciones de representación completa de la realidad, la cual al no ser absoluta crearía un efecto de alucinación y haría de la novela un producto artificial que

pretende representar algo en toda su extensión, algo que es tan subjetivo como los múltiples puntos de vistas existen.

Asimismo, Forero analiza la novela de escritores como Fuentes y García Márquez, exaltadas por Vargas Llosa como totales. Forero afirma que *Rayuela* de Cortázar, influida por la obra de Fernández, a pesar de ser una obra voluminosa, no corresponde a la clasificación que hace el peruano, ya que Cortázar brinda la oportunidad al lector de que sea él, el lector, quien organice el relato. Sin embargo encuentro en esta comparación un vacío significativo en la medida en que el orden de la historia no fue señalada por Vargas Llosa como una característica de la Novela Total además, el papel que cumple el lector hace parte de la discusión sobre la recepción de este tipo de novela, y considero que si bien es cierto que el papel del lector está altamente determinado por el escritor, para que una novela sea total no es obligación señalar un camino ordenado, tarea que de todas formas hace Cortázar.

De acuerdo con la discusión que presenta Forero, es valioso resaltar la mención que hace al incluir la importancia de *El Quijote* en la aparición de la Novela Total. La obra de Cervantes se ha exaltado como la gran obra de la literatura hispana pero poco o nada se ha tenido en cuenta para el análisis que nos atañe, y que ateniendo a lo dicho por Monegal, Fiddian, Sábato, Fuentes y Vargas Llosa cumple con la característica de pluralidad y con el manejo del lenguaje que involucra la construcción de un universo, aspectos centrales en los que se confluyen estos autores. En esta medida el estudio de Forero contribuye al análisis desde la perspectiva social el enfoque literario, es decir, se puede comprender desde el cambio de las dinámicas sociales las transformaciones en las formas literarias como sucede con la acogida de la Novela Total en la segunda mitad del siglo XX.

Dándole continuidad a las apreciaciones críticas sobre el concepto llegamos a Wilfrido Corral, quien en su texto *Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de "novela total"*, demuestra su desacuerdo con Vargas Llosa en el tratamiento que le ha dado al concepto cuando, le parece a Corral que la idea del peruano pone a la Novela Total desde el *boom*, y que deja de lado el carácter relativo que tiene la novela como género ya que se cuenta con autores como Arlt que ya venían trabajando literatura con características de totalidad. En lo que tiene que ver con "legitimidad" o no del concepto "total", no lo rechaza; por el contrario, hace evidente la falta de algunos títulos en la lista de las novelas que se han catalogado con esta característica, entre ellas *La tejedora de coronas* (1982). En cuanto a la estructura de este tipo de narración afirma que "por ser panorámica y recopilar exhaustivamente, la novela total no es infinita" (320), lo cual estaría en contravía con la primera característica esbozada por Fiddian, quien señala que este tipo de narraciones aspiran a representar una realidad inexhaustiva, y es precisamente esta la esencia de lo total, buscar la forma de representar la realidad aunque esto no se logre, bien señala Fiddian "aspira" no lo hace de forma literal, ya que la realidad es un terreno inconmensurable e inabarcable.

Para finalizar el segmento que tiene que ver con las diferentes perspectivas sobre el concepto de Novela Total, veamos cómo W.R. Fiddian cataloga de totales las novelas de Fernando del Paso, al hablar de *Palinuro de México* titulará el segmento: *El cuerpo, la nación y el libro del mundo*, enunciado que indica de qué forma se evidencia la totalidad para el inglés. Además de hacer referencia a las variadas temáticas que aborda la novela: política, sexo, filosofía, medicina, historia; hace referencia a los lenguajes empleados en la misma: "Palinuro de México utiliza una multiplicidad de modos narrativos incluidos: el satírico, el dramático, el épico, el simulacro de epopeya, el burlesco, el picaresco y el pornográfico"

(72). Además, resalta la riqueza de los personajes y la constante intertextualidad que se da en la historia, la cual es transmitida a través de un mundo polifónico que engrandece el universo narrativo.

De acuerdo con lo anterior, y con las características propuestas por Fiddian que ya conocemos, podemos interpretar cómo la novela de Del Paso constituye un ejemplo de Novela Total al ser portadora de los aspectos que la identifican como tal.

De esta manera se evidencia cómo la mayoría de los críticos sobre literatura latinoamericana trabajan a partir de divagaciones del concepto, pero no se atreven a formular una estructura clara de las narraciones, a excepción de Vargas Llosa quien se aboca a explicar el paso a paso de este tipo de novela (en el caso particular de *Cien años de soledad*). A pesar de esto, hay una visión constante en los escritores y críticos, Joyce se constituye en la principal influencia para los escritores latinoamericanos que se encuentran como autores de novelas totales. De ahí que se haga necesario convocar estas visiones para reconstruir una caracterización más detallada de la Novela Total, que permita determinar cuándo una obra literaria se puede llamar así.

### **Características generales de la Novela Total**

Aquí abordaremos cuatro características fundamentales de la Novela Total, dos de ellas, pluralidad y lenguaje universal, las hemos mencionado en apartados anteriores. Las otras dos, consisten en: construcción de un universo y anclaje a una realidad histórico social. Son pues, tales elementos identificables en la narración las que enmarcan la Novela Total sin que ello

implique una restricción hacia alguna obra en especial, pero claramente se verán reflejados en la novela de Germán Espinosa.

En cuanto a la primera característica, pluralidad, esta cualidad tiene que ver con la forma en que se define la novela en términos de temática o de género, y va ligada con la idea que conciben Vargas Llosa y Sábato, en la cual una Novela Total no se limita a ser de fantasía, de aventura, policiaca o de cualquier otro subgénero exclusivamente, sino que, en una forma genial se logra construir una obra en donde, al igual que en la vida, todas las temáticas permean su narración; de esta manera los personajes son mucho más humanos en la medida en que son una compilación de problemáticas y fenómenos que construyen su personalidad. En concordancia, sin proclamarse como una narración en donde quepa toda la realidad, la Novela Total sí permite la hibridez en términos heterogeneidad, de riqueza y expansión.

En cuanto a la segunda característica, el lenguaje universal, es tal vez la cualidad que amerita mayor cuidado, ya que su tratamiento no suele ser perceptible a primera vista, pues ¿cómo determinar si un lenguaje es universal? Para dar respuesta a este interrogante es necesario recordar la discusión que propone Gustavo Forero, al hablar de lo regional y lo global; aunque Forero nos remite más hacia una analogía con los conceptos políticos actuales, podríamos tener como base el hecho de que la literatura de una forma u otra sí se ve influida por estos aspectos, de tal manera que cuando nos referimos a un lenguaje universal en la Novela Total estamos hablando de aquel, en el que las imágenes narradas no están supeditadas al conocimiento estricto del lenguaje local, sino que además contienen intertextualidad. En esta medida me permito hacer referencia a la importancia de “El barroco” en las novelas totales, es decir, a la utilización del estilo neobarroco, ya que este con sus arreglos, intensidad

narrativa y riqueza contribuye y hace que la obra literaria contenga volumen. Al respecto nos dice Severo Sarduy:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad --servir de vehículo a una información – el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial. (Barroco 181)

De tal manera que, atendiendo a lo dicho anteriormente, y gracias a los elementos que están inmersos como la intertextualidad y la intratextualidad, se genera, además extensión, densidad, elemento presente en las novelas que ya han sido catalogadas como totales y que es una herramienta fundamental para definir una narración como tal, de igual forma atiende a lo que señala Sarduy como la pérdida parcial del objeto, en medio de la abundancia y la demasía, se produce este artificio.

El neobarroco, además, atiende a la reconfiguración del Barroco en las obras actuales. El hecho de que se utilice esta forma narrativa, implica unas características determinadas, ahora que teniendo en cuenta el contexto actual que manejan los relatos, es necesaria la flexibilidad y por qué no decirlo, adaptación de este estilo. En el caso de las novelas latinoamericanas que hace uso de este lenguaje, Sarduy alude a esta forma barroca en relación directa con el erotismo:

...en el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje sino su desperdicio en función del placer. Como la teoría barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –semiótico- como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. (Barroco 182)

De esta manera, el erotismo desde el barroco se entiende como la forma en que la abundancia genera el juego de la aparente pérdida del objeto y en esa pérdida, la demora se constituye en

el artificio que implica la seducción hasta hallar el objeto inicial, es decir conocemos aquí el erotismo en la forma narrativa, no en los personajes de la historia<sup>7</sup>; este último aspecto se analizará en el siguiente capítulo.

La tercera característica: construcción de un universo, está relacionada con Vargas Llosa, pero en la idea del peruano se encuentra muy limitada, ya que él nos habla de la construcción de un universo físico, más exactamente un lugar, y los universos humanos ¿dónde quedan? Hablar de universo humano, es hablar de los personajes, de quienes hacen la novela, ¿acaso una vida completa narrada no es un cosmos? La configuración que hace el protagonista de una historia sobre su entorno, y su experiencia en él, corresponde a la creación de un mundo. Evidenciar la transformación de la vida del personaje o los personajes principales a través de la lectura que hacen de su universo y ver cómo de esa lectura va surgiendo el suyo propio, es ser testigos de la invención de un cosmos. Ahora bien, esta característica hace parte de la literatura en general, de la labor de crear historias, lo que hace que sea fundamental para la Novela Total es la forma en se hace presente. La ficción de la Novela Total logra condensar esa realidad inexhaustiva de la que habla Fiddian en sus características y la recrea a través, no solo de la creación de lugares, también en la creación del universo de los protagonistas, contribuyendo a que esa realidad, tan vasta e inabarcable, pueda leerse en ese personaje.

La cuarta característica: anclaje a una realidad histórico - social. En este punto de caracterización de la Novela Total es fundamental aclarar que, aunque es un aspecto que también trabaja Vargas Llosa, este restringe la realidad real a *Cien años de soledad* cuando incluye los niveles de realidad y los niveles del narrador, es por esto que se debe expandir lo

---

<sup>7</sup> El erotismo de acuerdo con lo dicho por Sarduy, alude a la relación que se teje entre este concepto y la forma en que está narrada la historia.

que tiene que ver con la relación entre obra y realidad histórico - social. Una Novela Total es aquella que logra conjugar una representación de su contexto, que no se aleja de su mundo real y que para ello no es imprescindible utilizar elementos fantásticos ni mágicos como lo hace García Márquez. De tal manera, que la discusión entre realidad – narración que plantea Vargas Llosa apenas se podría atribuir a las novelas de García Márquez o a escritores de realismo mágico. Lo cual está distante de la forma en que se configura lo místico y lo sincrético en narraciones como *La tejedora de coronas*.

Ahora, de acuerdo con la relación entre historia y literatura, es oportuno señalar que el hecho de que la obra literaria enmarque un contexto histórico claro y real, esto no significa que debamos tomar la narración siguiendo al pie de la letra los sucesos de la Historia oficial que allí se recrean. Según John Searle, a esta característica de la ficción se le denomina simulación, veamos:

Ahora bien, “simular” es un verbo intencional, es decir, es uno de esos verbos a los que les es intrínseca la noción intención. No puede decirse acertadamente que se ha simulado hacer algo, a menos que se haya tenido la intención de fingir hacerlo. De modo que nuestra primera conclusión nos remite de inmediato a la segunda: el criterio de identificación para que un texto sea o no una obra de ficción debe, necesariamente, basarse en las intenciones ilocucionarias del autor. (168)

De esta manera, Espinosa se sirve de la “simulación” en la medida en que su intención es poner a Genoveva Alcocer como una mujer de una época en la cual representa un papel bastante polémico, además de hacerla caminar por los momentos más emblemáticos del siglo XVIII y de la mano de personajes que fueron íntimos para ella. El escritor simula en la obra que la protagonista estuvo allí y a partir de esa intención recrea todo un periodo histórico.

Estas son las cuatro características que constituyen la Novela Total, las cuatro en conjunto deben encontrarse en la obra para que esta pueda catalogarse como tal. Esto, teniendo en cuenta que cada una, por separado, se halla en mucha de la literatura existente.

### **Capítulo 3**

#### ***La tejedora de coronas, Novela Total***

Este apartado se enfoca en el cumplimiento del objetivo principal de este trabajo de profundización: analizar *La tejedora de coronas* como una Novela Total de acuerdo con lo expuesto anteriormente. De manera que, a continuación, se relacionan las características de la Novela Total junto con la narración de la novela, adjuntando ejemplos concretos que consolidan la tesis fundamental de este análisis.

La escogencia de esta obra se debe a que de esta se tiene, apenas, un artículo con poca profundidad al respecto: *La tejedora de coronas: una novela total* de César Valencia Solanilla. Los demás estudios sobre la obra se han dedicado a desintegrar la obra y a realizar análisis de diferentes elementos de la misma, por ejemplo, *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* de Germán Espinosa (1992) cuyos autores son académicos estudiosos de la literatura colombiana, contiene seis artículos que hablan de forma fragmentada de la obra: la mujer, lo mítico, el diseño, la historia etc. De igual forma sucede con otros tantos análisis de la novela, referenciados en el primer capítulo, que se encaminan de la misma manera, ignorando su carácter de total.

Iniciemos este análisis retomando la primera característica de la Novela Total, pluralidad. Este rasgo entraña la posibilidad de ser en sí misma una narración de diferentes temáticas y

géneros, y ninguna exclusivamente, como diría Vargas Llosa y de ser híbrida como lo plantea Sábato.

Desde esta concepción, la historia que propone Germán Espinosa puede verse como una novela histórica, de aventuras, de amor. En ella confluyen tan variadas temáticas; la astronomía, la religión, el poder, el sexo, el erotismo, el amor, el engaño, el machismo, el rol de la mujer, el sufrimiento, el desarraigo, la maternidad, la locura. Es tan rico el relato que su densidad se denota de principio a fin. A continuación, se explicará cómo se desarrollan estas temáticas y perspectivas en *La tejedora de coronas*, en consideración con esta característica.

Al inicio del relato, una mujer, Genoveva Alcocer, va a sus recuerdos y empieza a contar una historia que pareciera sobre la transformación de su cuerpo a través del tiempo y del impacto que esto le produce. Ella se presenta como una víctima, tanto del tiempo como de las circunstancias que ha padecido desde el desembarco de los franceses en la costa de Cartagena:

...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 estregando todavía la ciudad, aún dominaba mis pensamientos... (10)

En esta reflexión la protagonista demuestra repulsión porque tantos hombres hubiesen estado en su cuerpo; hace responsable a la invasión francesa del sentimiento que la acechaba en el momento cuando encontraba las huellas de la violencia y como ella lo afirma, de la profanación.

De ahí en adelante se desata la narración que más que ser tan solo un testimonio de una mujer violentada sexual y socialmente, se transforma en el relato de una vida a través de la diversidad literaria y estilística.

Para destacar los elementos más importantes que constituyen la pluralidad de la obra, iniciemos con el planteamiento de la voz femenina como un indicio de la relevancia de la figura de la mujer en la novela, se ve una historia propuesta inicialmente como un monólogo a partir de la interpretación que ella, Genoveva, hace de su contexto<sup>8</sup>, de sus ideas y sus acciones a finales del siglo XVII e inicios XVIII.

A lo largo de la historia Genoveva no se queda en esta posición de narradora, sino que va más allá, logra hacer que en su narración se contengan multiplicidad de esos ingredientes que ya nombramos, es entonces cuando presenta a sus dos amigos Pascal de Bignon y Guido Androvaldi, a través de quienes nos da a conocer el poder de la seducción -la primera característica de la personalidad de la protagonista- que lleva hasta el punto más alto, no solo con ellos dos; hay más hombres en su vida de inicio a fin, incluso el mismo Voltaire caería ante sus encantos, los cuales parecen cautivar en compensación por el amor frustrado con Federico Goltar, a quien siempre ha de recordar. Encontramos aquí que se introdujeron ya el sexo y el amor como dos elementos que van armando el cosmos de la protagonista.

El sexo, el amor y el erotismo como fuente de significado que en alto grado confluyen en un solo personaje para imprimirle un carácter particular, recordemos que Octavio Paz (1993)

---

<sup>8</sup> La aclaración de que es la interpretación de Genoveva, atiende a que no se puede considerar que sus acciones y la forma de habitar el mundo que ella se decide, sean la única forma válida para la reivindicación del género femenino en la época en que es recreada la historia.

señala estos tres elementos como constitutivos primarios de lo que llamó “la trasgresión” en sociedades tan limitantes, como la que le correspondió a Genoveva Alcocer.

Ahora, ¿por qué el erotismo es un aspecto clave en la lectura de esta novela? En el primer capítulo cuando se reseñaron los diferentes estudios sobre la novela, se habló de cómo se resaltaba este aspecto como uno de los elementos que construyen la personalidad de la protagonista, veamos desde qué punto de vista esta afirmación tendría validez y cuáles serían las posibilidades de verlo dentro de la historia.

Se podría pensar en la presencia de lo erótico al ver a Genoveva Alcocer como la mujer que va codo a codo con no solo los adelantos de la ciencia y de la filosofía, sino también con la libertad sexual que ella misma se concedió, ya que los encuentros sexuales a excepción del primero donde Leclercq la viola, son consentidos por ella y no demuestra vergüenza por esta situación. En este sentido, lo erótico está dado desde el carácter trasgresor respecto a cómo se vive ella misma en términos de interiorización de la experiencia a través de lo “prohibido” de su cuerpo. Entonces, es en esta perspectiva en que además de los alcances intelectuales, la protagonista logra desligarse del tabú del placer corporal y lo hace un aspecto legítimo de su condición de ser humano y de mujer “libre”.

En complemento a la idea de que la libertad sexual tenga que ver con el erotismo, recordemos que el hecho de que Genoveva se diera de forma espontánea a los hombres, es decir sin necesidad de tener algún tipo de vínculo afectivo, tenía que ver con no haber podido consumir su amor con Federico Goltar. Ella en reiteradas ocasiones a lo largo de la novela, resalta cómo la travesía que emprende tiene que ver con el amor que sentía por Goltar, de esta manera el erotismo y la sexualidad de que hace gala son una forma de representación,

de elevar el sexo a algo simbólico, ceremonioso, que entre lo vulgar que pudo llegar a ser para ella significaba una afrenta a la sociedad que se había llevado al hombre que amó.

En oposición a esta idea y para aclarar por qué no se puede denominar erótico todo lo que tiene que ver con sexo en el relato, recordemos lo que dice Octavio Paz: “La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación”. (106) Vemos aquí que Genoveva concibe el sexo como una especie de afrenta y por qué no, de venganza simbólica, ella sabe que no puede tener hijos y eso no la limita, por el contrario parece que la libera de la condición materna que, según ella misma le hubiese gustado asumir si su compañero fuera Federico. De acuerdo con la idea de Paz, para ella hay representación y aparece el erotismo en la medida en que su intención se aleja del deseo reproductivo en los encuentros íntimos con hombres como Androvaldi, Bignon, Voltaire, el joven Jean Trencavel.

Por otro lado, para ver cómo el erotismo no es el concepto con el cual se puede enmarcar en su totalidad la vida íntima de Genoveva Alcocer, recurrimos a George Bataille (1960) quien define erotismo cuando dice, “Debemos tomarlo en consideración como el movimiento del ser en nosotros mismos” (26). Y es que nuestra protagonista lejos de hallar en el acto sexual una forma de interiorización, encuentra una distracción y en ocasiones un pasatiempo que aleja sus acciones del erotismo:

...les pregunté si no contemplaban el beneficio, o la necesidad, de hacerme el amor antes de tan largo viaje, pero ellos se excusaron alegando que debían iniciar al romper la escritura del informe, o no podrían salir de la ciudad el día señalado y me aseguraron que a su regreso fornicaríamos tanto que se me quitarían por años las ganas de hacerlo, y me besaron de un modo tangencial en la boca y se largaron sin agregar palabra, entonces me sentí más sola que el primer humano ... (90)

La forma en la que se expresa aquí la narradora en primera persona respecto a su deseo carnal, no es más que eso, la idea de sentirse acompañada y deseada en la medida en que dos hombres accedan a su cuerpo y le proporcionen placer, la no satisfacción de este querer implica en ella la frustración y el sentimiento de soledad como se demarca al final de la cita, que la lleva a una introspección, reflexión que podría ser un momento realmente erótico, más que la misma relación sexual no dada, ya que en el momento del análisis interior siente su cuerpo en relación con su ser, la soledad los cohesiona y la lleva al cuestionamiento sobre lo que implica para ella el rechazo de sus dos amigos. Este último aspecto va directamente ligado con la noción que nos da el mismo Bataille (1960):

El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. Sin duda no es ésta una situación privilegiada. Pero la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ella. Al hablar ahora del erotismo, tengo la intención de expresarme sin rodeos en nombre del sujeto, incluso cuando comienzo introduciendo consideraciones objetivas. Pero debo subrayar de entrada que, si hablo de los movimientos del erotismo de forma objetiva, es porque la experiencia interior nunca se da con independencia de las impresiones objetivas; la hallamos siempre vinculada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo. (22)

De esta manera, vemos cómo Genoveva se encuentra en la ambigüedad, las situaciones íntimas no se pueden catalogar totalmente eróticas y no del todo aberrantes en términos sexuales, su complejidad reside en que ella misma a lo largo de su travesía se enfrenta con estas dos visiones a las cuales se adhiere dependiendo del momento. El hecho de la presencia, siquiera parcial de este elemento enriquece aún más la pluralidad, marca otro camino de

análisis que va ligado a los demás, los que en su conjunto contribuyen a la comprensión de la totalidad de la obra.

Luego de haber determinado que el elemento erótico no es absoluto cuando se habla de la intimidad de la protagonista, es importante introducir aquí el tema de la sexualidad, pues a partir de lo propuesto por el escritor, se constituye en un elemento recurrente; las descripciones de encuentros sexuales con hombres y mujeres se hacen a lo largo de toda la obra. Se configura el sexo en primera medida, como la cruel ofensa ejercida por Leclerq al violar a Genoveva durante la invasión francesa a Cartagena y en el preciso momento en que ella se disponía a entregarse al joven Federico, tenemos aquí la primera visión de la protagonista sobre el tema:

...bajé las enaguas para exponer frente a sus ojos el vellotado de mi sexo, y vi brillar la brasa espléndida de su glande, que iba ya a penetrarme, cuando de pronto en aquel Domingo Pascual, la puerta de la habitación y una carcajada atronó como cosa de diablo, y vimos a Lucien Leclerq abalanzarse sobre nosotros y separarnos con una fuerza salvaje [...] Leclerq me asió en aquel momento por el cuello, y con ayuda de los otros malparidos, me tendió en las baldosas y me penetró dolorosamente... (483-484)

Este hecho traspasa la vida de Genoveva Alcocer y siempre está recordando el infortunado momento en que conoció al pirata que propiciara sus desgracias, las mismas que serían una sentencia pues en su testimonio, algo que vemos como una re-victimización, se refiere a la situación de la violación como la causante de ver el sexo y el amor como dos elementos que, aunque hacen parte de su vida no se lograron satisfacer a plenitud con quien ella deseaba, Federico Goltar.

En medio de este dilema entre estos dos conceptos, sexo y amor, el cual será transversal en toda la historia, se hace presente otra de las temáticas primordiales, la aventura, la ciencia y el mundo académico.

Los viajes y la ciencia, tal vez los componentes más arriesgados y si se quiere ambiciosos que se desarrollan. Los estudios científicos que se nombran desde el primer capítulo hacen parte del mundo que constituye la historia. Nos muestran a un Federico Goltar joven, curioso que despliega sus inquietudes en el estudio de los astros, "...exactos dos siglos y cinco años después del descubrimiento de las Indias por Colón, el genial Federico Goltar daba en la flor de descubrir un bonito planeta verde..." (17). Es a partir de este hecho, el descubrimiento del planeta Genoveva, como lo llamó Federico que los intereses del joven se constituyen en la motivación de la protagonista para emprender un recorrido que le permitirá conocer a más hombres de ciencia,

Esta última idea es fundamental, el apego que genera la protagonista por este campo viene dado desde la misma relación frustrada con el joven Goltar, ella acoge el camino de la ciencia porque ese era el camino que Federico quería para su propia vida:

...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 Richer y la cual Federico llegó siquiera a barruntar, pero yo sabía ahora mucho más de lo que él supo nunca, pues me había propuesto a 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....(40)

Es evidente en el anterior pasaje que Genoveva a pesar de saber que como mujer no iba a ser fácil ingresar en el mundo de la ciencia, lo hizo no por reivindicar la posición femenina en esta disciplina, sino por cumplir los sueños de Federico y a partir de esa premisa el trasegar

de la protagonista en este mundo se hace siempre siguiendo a hombres de ciencia, llegando incluso a convertirse en una simple empleada, como ella lo señala al hablar de sus primeros años en Francia, "...al despertar, viendo la nieve golpear suavemente los cristales, experimenté una sensación aplastante de fracaso, pensé que como empleada más que secundaria del Observatorio jamás prolongaría, como deseaba, la misión de Federico sobre la tierra..." (173).

A pesar de los momentos en los que Genoveva se siente derrotada por las condiciones sociales, la presencia de dictámenes científicos y postulados filosóficos es una de las constantes en el relato, brindando a esta historia de amor contrariado, de colonias, de religión, de aventura y persecución, otro elemento trascendental, no por lo real o falso que sean los postulados que allí están, sino porque de no existir, la historia perdería su trama fundamental y la motivación de la misma.

De esta manera, hacer de *La tejedora* una novela con pluralidad e hibridez es ubicar a Genoveva en una embarcación camino a Europa y hacer que, al llegar a su destino, experimente de la mano de científicos, e incluso, hasta de los altos mandos la Iglesia católica, una variedad de eventos que además de hacerla parte de los estudios y planes de alto riesgo para la época, fomentaron una personalidad llena de misterio:

... sobrevivía en una nueva y modesta habitación de la calle de Tombe-Issore, adonde solo trasladé mi ropa y el desnudo que me hizo Rigaud, en su marco florero, y apenas si de vez en vez realizaba, inmadura para mis venideros designios, una que otra misión para la logia, como aquella de censar el número de prostitutas de París, labor durante la cual fui confundida varias veces y estuve a punto de dar con mis huesos en prisión, y entretanto veía expandirse en torno mío, o estrecharme como tenazas, mi soledad de meteca sin rumbo ni procedencia conocidos, la soledad de mi espíritu lleno ahora de alturas y abismos, de visiones sombrías o de repentinas exaltaciones... (172-173)

Es Genoveva Alcocer en este fragmento, quien condensa la inmensidad y para ella, en ese momento, la insignificancia de su existencia, la cual plagada de intrigas y de sucesos se presentaba como un contendor de soledad que la llevaba a vivir de ilusiones y de ideas para un mundo diferente al que ella habitaba, sin represiones. Parece que cumpliera varios papeles al tiempo, el de mujer, el espía, el de extranjera y el de perseguida. Es este uno de los aspectos que a la vez que marca la pluralidad, también se conecta con esa realidad inagotable que intenta representar la novela, esa realidad en donde el ser humano tiene que ser varios a la vez, sujeto de familia, de trabajo, de intimidad, de sociedad.

En *La tejedora* está tan presente el carácter híbrido que llega a ser incluso policíaca; desde el inicio hasta el fin, la protagonista y sus compañeros de trasegar deben estar huyendo de la autoridad, del orden establecido por el Estado y por la Iglesia. Dentro de lo que podríamos llamar “persecución”, Genoveva se erige como la gran heroína catalogada como delincuente mientras que sus detractores adquieren el papel de hombres de ley en pro de la justicia, solo que aquí, en ese lado romántico de la historia, la mujer cartagenera pierde la batalla y no puede escapar del yugo de la inquisición que la condena a muerte a sus casi 90 años.

De esta manera, la característica de pluralidad recorre cada lugar de la narración, no solo en términos de espacios físicos, también los lugares que lleva en sí la protagonista con toda la carga histórica y el entramado de perspectivas que pesan sobre su forma de actuar y de cómo ella reúne estas críticas y circunstancias para construirse como una mujer con igual o más alto grado de complejidad.

La segunda característica de la Novela Total: lenguaje universal e intertextualidad. Como se señaló en su momento, esta es tal vez una de las características más complejas y a su vez con

una presencia más que explícita en las novelas totales. El mismo Germán Espinosa en una entrevista con Evelio Rosero afirma:

“No sólo no creo en novela colombiana, sino tampoco argentina, mexicana, italiana. Creo en la novela universal. Deplorablemente, el costumbrismo, que heredamos de España, sigue privando en nuestra narrativa y ello le resta valor. No es que yo diga que la novela no tiene que mostrar lo propio, lo autóctono, sino que tiene que mostrarlo de tal modo que cualquier ciudadano del mundo logre aprehenderlo vivamente a través del texto.” (74-75)

Como escritor, Espinosa resalta su sentido de universalidad a través del lenguaje, característica que atribuye a su ser costeño, en entrevista con Roberto Montes Mathieu (1981), el cartagenero dirá que un costeño escribe para ser entendido en cualquier lugar del mundo, no obstante, a juzgar por su escritura y para efectos de nuestro tema de interés, esta es una característica que no solo lo hace comprensible, además hace de su obra un universo como tal.

Un lenguaje que acoge el neobarroco como la forma de expresión indicada para dar paso a la historia de Genoveva Alcocer. Germán Espinosa construye la historia en medio de un entramado entre la vastedad del vocabulario y la intertextualidad que hace de la obra un producto denso y lleno de variados significados. Desde el inicio encontramos esta fuerza narrativa que, aunque no demarca intertextualidad sí ofrece un lenguaje lleno de artificios barrocos:

Al entrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar, las gentes devotas se persignaron ante el rebramido bronco del trueno, una ráfaga de agua salada, levantada por el viento, obligó a cerrar las ventanas que daban hacia occidente, quienes vivían cerca de la playa vieron el negro horizonte desgarrarse en globos de fuego, en culebrinas o en hilos de luz que eran como súbitas y siniestras grietas... (9).

Leemos aquí la construcción de un ambiente descrito con precisión en la medida en que los adjetivos remiten a un estado único de cada elemento, “ráfaga de agua salada”, “súbitas y siniestras grietas”, aspecto que nos recuerda al mismo Alejo Carpentier cuando, en *El reino de este mundo* dice al describir la dinámica de la calle del pueblo:

Entretanto, la calle se había llenado de gente. A las negras que regresaban del mercado, habían sucedido las señoras que salían de la misa de diez. Más de una cuarterona, barragana de algún funcionario enriquecido, se hacía seguir por una camarera de tan quebrado color como ella, que llevaba el abanico de palma, el breviario y el quitasol de borlas doradas. En una esquina bailaban los títeres de un bululú. Más adelante, un marinero ofrecía a las damas un monito del Brasil, vestido a la española. En las tabernas se descorchaban botellas de vino, refrescadas en barriles llenos de sal y de arena mojada. El padre Cornejo, cura de Limonade, acababa de llegar a la Parroquial Mayor, montado en su mula de color burro. (14)

Tanto Carpentier como Espinosa describen imágenes que adquieren tanta exactitud, que se vuelven comprensibles de una forma universal, se evidencia aquí el querer alimentar cada línea con los recursos necesarios para que la idea expresada sea comprendida por los lectores no solo de otras partes, sino también de otros tiempos, y nosotros somos fiel testimonio de los últimos.

En el capítulo anterior, cuando se habló de la importancia del neobarroco, se relacionó este estilo con el erotismo, no en el desarrollo de los personajes, sino en la forma narrativa. Severo Sarduy nos hablaba de la pérdida parcial del objeto de estudio a través de la densidad en el relato y mencionamos lo que al respecto afirma Bataille (1960), cuando plantea el juego que se da en el erotismo al darse la aparente pérdida del objeto principal en el cual reside el interés.

Ahora, teniendo en cuenta que lo que plantea Sarduy para este momento es la relación que existe entre el erotismo y la forma narrativa, se ve cómo el hecho de que se haga un uso

extenso del lenguaje puede generar que en ocasiones parezca que el eje de la trama se pierda, pero no es así; lo que ocurre es que detrás de las diferentes referencias y relato en analepsis y prolepsis en los momentos en que la protagonista deja el presente de la narración y ahonda en situaciones anteriores, dentro de cuya narración a su vez, hace referencias a sucesos que se dieron más adelante, se encuentra la esencia de la trama, la fábula como tal.

En concordancia, a lo largo de la narración se describen lugares y situaciones que implican la utilización de elementos variados de nuestro lenguaje como ya se dijo, figuras literarias, aspectos de otras culturas y elementos míticos y legendarios. En el momento en que Genoveva conoce una estructura al lado de su amigo Tabareau, se da una descripción de una capilla de la siguiente manera:

... como igualmente el ladrón del tímpano situado bajo el peristilo precedente de la escalera del cimborrio o, en la fachada lateral, las bellas estatuas de David y Judith, la última con una inscripción en versos franceses, recordando la forma como la hija de Merari, la heroína deuterocanónica, corta la embraigada cabeza de Holofernes, del militar asirio que asediaba a Betulia<sup>9</sup>, *coupa la teste fumeuse d'Holopherne qui l'beureuse Jerusalem eut defaict*<sup>10</sup>, y encima de estas grandes figuras, escenas del rapto de Europa y de la liberación de Andrómeda por Perseo, (123).

En este fragmento además de la descripción, se resalta el objeto descrito, es decir, el hecho de que sea relevante la figura de una mujer, Judith cortando la cabeza de un tirano, Holofernes, brinda al momento una connotación, casi de una revelación a Genoveva, en

---

<sup>9</sup> "Avanzó, después, hasta la columna del lecho que estaba junto a la cabeza de Holofernes, tomó de allí su cimitarra, 7. y acercándose al lecho, agarró la cabeza de Holofernes por los cabellos y dijo: « ¡Dame fortaleza, Dios de Israel, en este momento!» 8. Y, con todas sus fuerzas, le descargó dos golpes sobre el cuello y le cortó la cabeza. 9. Después hizo rodar el tronco fuera del lecho, arrancó las colgaduras de las columnas y saliendo entregó la cabeza de Holofernes a su sierva, 10. que la metió en la alforja de las provisiones. Luego salieron los dos juntos a hacer la oración, como de ordinario, atravesaron el campamento, contornearon el barranco, subieron por el monte de Betulia y se presentaron ante las puertas de la ciudad."  
Judit, 13 - Biblia Católica Online.

<sup>10</sup> Cortar la cabeza de Holofernes que al feliz Jerusalén había incumplido

donde además de la densidad del lenguaje y las palabras que utiliza su acompañante, sobresale el espíritu de aguerrido promovido por la figura de la heroína bíblica, de tal manera que en este pasaje hallamos varios significados a lo que en apariencia es una simple visita a una construcción medieval. De esto último precisamente se enriquece el neobarroco, de múltiples posibilidades de comprensión que a su vez contribuye a fortalecer la característica de lenguaje universal, la cual se da a partir de la referencia a elementos culturales, en este caso desde la religión.

En cuanto a la intertextualidad, esta tiene que ver con la forma en que dentro del texto se teje la relación entre los diferentes conocimientos, otro de los ingredientes en el neobarroco. Julia Kristeva nos dice en relación a la intertextualidad literaria, “la palabra literaria no es punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario, (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (2). En este sentido, la intertextualidad está comprendida en todo lo que permea la palabra escrita más allá de lo meramente estético y de la mera trama de la historia, es, sin duda el tejido que subyace a la obra. Este elemento, además, se resalta, según Severo Sarduy como una característica del neobarroco en la literatura latinoamericana; aparece desde la cita y la reminiscencia, es decir, desde la inclusión explícita de otros textos y desde la evocación de elementos históricos, literarios, artísticos y en nuestro caso, científicos. En la siguiente cita podemos evidenciar cómo el neobarroco se hace presente a través de la intertextualidad:

...como me dijo Tabareu, la víspera de mi abandono definitivo de París, quiero decir la noche en que me prodigó sus más altas y estremecedoras revelaciones, qué ocurría según, Swedenborg no bien acabábamos de exhalar el aliento postrero, esto era, que los ángeles del Señor, nos trasladaban a un lugar ilusoriamente igual al de nuestra morada terrestre, para que creyéramos que no habíamos muerto en modo alguno y tuviéramos la oportunidad, una piadosa pero perentoria oportunidad, de rectificar aquellos errores en los cuales nos hubiésemos obcecado a rabiosa porfía, y a propósito creyó pertinente instruirme sobre aquel

fragmento del *Arcana Coelestia*, digno de ser exhumado por la posteridad por algún escéptico disfrazado de metafísico en que Swedenborg alude al fallecimiento de Felipe Melanchton...(473)

Genoveva evoca un momento de su vida y en este confluyen temáticas variadas y se referencias textos como el *Arcana Coelestia*<sup>11</sup>, artificio que de acuerdo con lo que dice Sarduy tiene que ver con la inarmonía, con la con ese desequilibrio entre las múltiples referencias que rodean un momento del relato. Se evidencia cómo al haber el recuerdo de un momento determinado, ya no es el mero recuerdo lo que impera, sino que este se diluye en los contenidos del mismo, en los principios y predicciones religiosas sobre la muerte; el estilo neobarroco en el texto literario es, "...el reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia" (Barroco 183).

El espíritu del siglo de las luces aparece representado aquí, la curiosidad barroca a la que alude Lezama Lima, ese cuestionamiento por descubrir el universo en todas sus posibilidades, haciendo, en el caso de *La tejedora*, de la astronomía la ciencia que motiva a que en un principio Federico y luego Genoveva extiendan el horizonte que para el momento les era limitado por las creencias que estaban permitidas.

En cuanto a la idea del lenguaje universal en relación con el concepto de globalización, como lo planteó Gustavo Forero, en esta novela se podría ver desde la perspectiva ideológica de Genoveva, ya que está dada a partir de una experiencia que no se restringe a su vida en Cartagena sino que abarca las perspectivas aprendidas en su paso por otros territorios, lo que lleva a tener para el momento, una mente cosmopolita que contempla la vida y el sentido de

---

<sup>11</sup> Libro del filósofo y teólogo sueco Emanuel Swedenborg, escrito de 16 volúmenes publicado en 1756 donde este explica aspectos místicos como el cielo y el infierno.

la misma, teniendo en cuenta las visiones del mundo, aquellas que están vedadas en América y que no permiten sino tan solo tener una visión local y fragmentada del mundo y del hombre, esta transformación y expansión del pensamiento se hace comprensible cuando es expresada mediante la forma barroca.

El volumen, extensión de la obra, 555 páginas edición trabajada para el presente análisis, también tiene que ver con el uso de la forma barroca, y constituye el resultado de su empleo. Las novelas que a la luz de: Fiddian, de Fuentes, de Vargas Llosa, son totales también tienen la particularidad de ser extensas, característica otorgada en gran medida al uso de la forma de expresión barroca, tal es el caso de *Palinuro de México*, cuya riqueza del lenguaje e intertextualidad se resaltaba en el capítulo anterior.

En este término de ideas, el lenguaje universal y la intertextualidad se constituyen en la forma en que se teje la pluralidad y se logra la hibridez de la Novela Total; es el neobarroco la forma de expresión más oportuna porque debido a su densidad no solo adorna estéticamente la historia, sino que la dota de carácter universal. El autor, en entrevista con Adrián Espinosa, resalta lo elaborado de su escritura gracias a la influencia de escritores como Joyce, “En cuanto a mí, puede que mi estilo resulte a ratos demasiado “brillante” o “elaborado” [...] lo que pasa es que mi estilo refleja una inclinación hacia cierto esteticismo que aprendí en Hesse, en Huxley, en el mismo Joyce” (29). Apreciación que resulta de acuerdo con la influencia marcada de Joyce sobre los escritores de Novela Total en Latinoamérica.

La tercera característica, construcción de un universo. Ser un dios, la premisa de Vargas Llosa, el escritor que actúa como creador de un universo, pero vamos más allá, no solo de espacios físicos sino también de los humanos. En caso de aceptar tan solo la construcción de un espacio físico, por ejemplo, el pueblo de Macondo, cuya existencia es narrada desde su

fundación hasta su desaparición, nos limitaríamos y dejaríamos de ver la configuración del cosmos en el que se constituye cada personaje.

Geneveva Alcocer muestra su vida desde muy pequeña, sus principios, su familia, cómo transcurrió su infancia en La heroica en medio de la sociedad colonial cartagenera. Es Geneveva un universo, una vida completa:

... a partir de la muerte de Felipa Alcocer, quiero decir de mi madre, fulminada por un ataque al corazón cuando creyó, por rumores extendidos e infundados, que su marido había perecido a manos de filibusteros de la Tortuga en cercanías de Santo Domingo, y porque además estaba hastiado de recibir órdenes, no importa que vinieran del muy atildado Sancho Jimeno de Orozco, castellano del fuerte de Bocachica, su superior inmediato, pues los años le restaban agilidad y temía morir malamente sin dejar a Cipriano y a mí más que dinero suelto, en caja, las joyas de mi madre, gracias a las cuales subsistí luego casi catorce años... (73)

La orfandad de Geneveva marca lo que fue su niñez, esos casi catorce años que anduvo bajo la tutela de su padre hasta la invasión de Cartagena por los franceses. En ella se construye no solo una ruta que señala los lugares en los que vivió o pasó, sino que también ella es un universo como cada personaje de la literatura. En una Novela Total, la construcción de estos cosmos, físicos y humanos, están alimentados de las demás características, están llenos de totalidad, porque Geneveva además de narrar la universalidad de la historia, la vive, ella misma encarna el todo.

En términos de pluralidad ella misma se descubre en una diversidad de posibilidades. Al iniciar la obra vemos a la adolescente curiosa, aferrada a su familia y con imaginario de vida proyectado a su futuro al lado del hombre que soñaba, una vida de tranquilidad en medio de su situación de familia acomodada en la Cartagena de finales 1600. Con el pasar del tiempo, tras la invasión francesa, 14 años después el relato nos muestra a una mujer diferente, en la cual se anidó el deseo de hacer algo por mantener vivo el recuerdo de Federico Goltar y por

alejarse de su ciudad natal, lugar en que sus vecinos y otrora amigos de su familia la hicieron a un lado; en el segundo capítulo al introducir el encuentro con Bignon y Androvaldi dice, “Catorce años después del estrago causado en la ciudad y en nuestras vidas por la flota del rey de Francia [...] a quienes recibí secretamente en mi caserón de la calle de los Jagüeyes, como en memoria de Federico hacía con todos los viajeros cultos que pasaban por la ciudad”.

(40)

Desde este momento se desarrolla en Genoveva un carácter determinante para lo que será su vida en Europa, el llegar a Francia acompañada de dos sujetos con los que, además de compartir algunos conocimientos de astronomía y geografía, compartió cama, pero de los cuales no conocía intenciones ni motivaciones para llevarla consigo hasta una ciudad como París. De ahí que la incertidumbre y en ocasiones la tristeza y el sentimiento de soledad hagan parte fundamental de este personaje, en el cual está presente siempre el ideal de hacer algo diferente al resto, aspecto que hace parte de lo que nombramos anteriormente sobre el erotismo y la complacencia carnal de sus deseos sexuales acompañados de un deseo de conocer, lo que la llevaría a compartir con uno de los personajes que influyen de forma trascendental en ella, François – Marie Arouet, debido a que a través de él y de sus dos amigos Bignon y Androvaldi, ingresa a un grupo secreto de ciencia y empieza a tener mayor protagonismo.

Además de la relevancia como miembro de este grupo, quien después sería Voltaire se convertiría en quien ella volviera a concentrar sus sentimientos después de Federico, “comprenderás lo que sentí en aquella mi segunda primavera francesa, cuando precisamente en la luna llena de abril, porque estaba escrito que fuera el mes y la luna de mis congojas, François – Marie me comunicó que debíamos separarnos, él pensaba que, por corto tiempo,

yo comprendí que por el resto de la vida...” (155). Al remarcar lo que para ella es su “destino”, vemos cómo se entregará después de esta separación a lo que la vida decidiera poner en su camino.

A pesar de esa “entrega” sin límites a sus ideales científicos y el apoyo a sus amigos, siempre Genoveva acude a una introspección que la lleva a legitimar sus actos:

...quizás los más capaces de amar seamos los más débiles, pero yo, al cabo de tanto tiempo, he desistido de juzgarme débil, porque al fin y al cabo trascendí mi situación de huérfana solitaria y me jugué la vida junto a los mejores del mundo, y creo que nadie podría reprocharme una sola deslealtad, pues por amor a mis principios estoy ahora donde estoy... (158)

En este fragmento, ella servía como empelada en el Observatorio en París y aunque no era precisamente el lugar que buscaba en la ciencia, era mucho más de lo que había pensado años atrás y lo que sería más adelante. Es evidente que, a pesar del sentimiento de frustración, también brota en ella la idea de estar cumpliendo un deber por amor. Aspecto que será su bandera y forja su personalidad.

El tema crucial del reconocimiento de su cuerpo, ya abordado en el sentido de si se trata de erotismo o no, ahora en la construcción del universo de la protagonista forma un intrincado aspecto, ya que, como se refirió, las relaciones sexuales aparecen como un escape y un juego en varias oportunidades. Además, se hace presente la bisexualidad, con los dos sexos, halló sensaciones agradables a la cuales ella nunca se rehusó y que empezó a llevar desde el mismo momento de la invasión a Cartagena, cuando estuvo a solas con Beltrana, “...al tratar de consolarla, no pude reprimir el impulso de estrecharla desnuda contra mi cuerpo desnudo y experimenté unos segundos de éxtasis, Beltrana deslizó suavísimamente su mano por mis muslos, llegó a rozar el vello de mi pubis...” (378)

Situaciones como esta se repetirá con su muy amada Marie, hermana de uno de sus amantes, Jean Trencavel, y que en primera instancia despertó un sentimiento maternal, que luego se pasó al deseo carnal y posesivo, para llegar a convertirse en una especie de reencarnación de Federico, he aquí uno de los aspectos que completan el universo de Genoveva, lo místico, es decir aquello que sobrepasa las barreras de lo terrenal y se da sin explicación, pero que a Genoveva le pareció una revelación de la protección y guía que aún después de muerto el joven Goltar le proporcionaba.

El tema de destino, el horóscopo y lo fantasmal en la vida de la protagonista resultan construir la parte mística de la misma. La aparición de Marie brinda un panorama de misterio, desde el mismo momento en que la conoce Genoveva siente una atracción extraña hacia ella, como si de alguna manera sus vidas estuviesen ligadas, pero tal vez el momento con mayor sincretismo es cuando se desvela la posibilidad de que aquella niña fuese Federico Goltar:

...interrogó al espíritu si en verdad respondía al nombre de Federico Goltar, y el ectoplasma, con voz lejana que acabó de helarme, contestó que sí, por la altísima misericordia, solo que acudía bajo la forma de su última reencarnación, que había sido la de Marie Trencavel o Marie Alcocer, volví a gritar, mi grito vibró en los cristales, ahora lo comprendía todo, la atracción que Marie y yo sentimos desde el comienzo la una hacia la otra, su imposibilidad de comunicarse con su familia, el poder melancólico que irradiaban sus ojos, ese estremecimiento natural de su presencia, Marie era Federico...(520)

De esta manera, un episodio totalmente alejado de la ciencia e inexplicable para esta, además de ese momento en que en una ceremonia de carácter hereje se le hiciera integrante de la logia, completan el universo de la mujer que condensa en sí misma la pluralidad de la misma novela, además de intentar representar la totalidad de la realidad hace que su personaje principal sea total y ella sea un universo de inicio a fin, hasta que es consciente que a sus casi 90 años será condenada a muerte y que sabe que al día siguiente la esperan las llamas que la

consumirán y terminaran con el mundo que creó y en el que cada perspectiva y posibilidad que tiene la vida se hizo presente.

La última característica de la Novela Total que se hace presente en esta novela, anclaje a una realidad histórico social. Se especifica “una realidad” en la nominación de la característica, porque la idea fundamental es que estas características apliquen para cualquier texto que pueda llamarse total, de tal manera que la realidad histórico social puede ser una de tantas, como novelas totales hay.

En este sentido, tenemos a Genoveva Alcocer enmarcada en los siglos XVII y XVIII. Época de la colonia española en América y a su vez de disputas del reino español con grandes potencias como Inglaterra y Francia, conflicto que desató la invasión de los franceses a la heroica. Sobre este hecho histórico la Academia de La Historia de Cartagena de Indias, en un texto del Vicealmirante Guillermo Uribe Peláez (2011), hace el siguiente recuento:

Francia salió victoriosa de la guerra contra la Liga de Ausburgo, en la cual España fue la que más sufrió, pues los galos se apoderaron de Barcelona y Cádiz sufrió terribles ataques con grandes daños. Luis XIV pensó que era el momento de atacar las colonias españolas, por lo que no solo autorizó, sino que también aportó buques, pertrechos y tripulaciones a una compañía que se estaba formando en el puerto de Brest por iniciativa de algunos armadores de esa localidad, con el fin de atacar las colonias españolas, especialmente las del Caribe y apoderarse de las riquezas que aquellas enviaban a la metrópolis. El Rey nombró para comandar la expedición y la flota al Almirante Jean Bernard de Desjeans, Barón de Pointis y le dio la orden al gobernador de la Isla de Santo Domingo Juan Bautista Ducasse que debía sumarse a la expedición contribuyendo con 3000 bucaneros y buques. La preparación para el ataque francés fue ninguna, pues el gobernador en esa época Don Diego de los Rios y Quesada, solo le preocupan sus propios negocios. Al ser notificado por dos cédulas que recibió en octubre 1.696, ordenándole tomar medidas para la defensa de Cartagena ante la posibilidad de un ataque de los franceses, no hizo nada para alistar la ciudad para su defensa. Las cureñas de madera de los cañones se desbarataban al primer disparo; no había víveres en los almacenes; los milicianos, ignoraban la instrucción militar, y los soldados de las compañías, tan numerosas a la hora de cobrar sus haberes, sólo tenían vida en el papel de las nóminas. La guarnición del recinto de Cartagena se componía de cuatrocientas plazas, entre soldados y artilleros, pero sólo serían actuales las 40, convirtiéndose los 360 restantes en lo que siempre se ignoró; y si bien la dotación del castillo de San Luís, de Bocachica, se

componía de más de doscientas plazas, no tenía en pie más de 15 soldados cuando la escuadra de Pointis apareció ante Cartagena. Es más cuando le llegó la noticia de que los franceses habían llegado a Galerazamba el día anterior, el gobernador solo ordenó doblar las guardias. En conclusión Cartagena no estaba en lo más mínimo preparada para repelar un ataque. (2-3).

En este sentido, los hechos en los que se recrea la historia de Genoveva corresponden a la realidad que vivió en un momento la Ciudad de Cartagena, acá irrumpe la figura de nuestra protagonista, el tema de lo histórico en esta novela ha sido analizado con amplitud en los estudios hechos sobre *La tejedora*, los cuales se refirieron en el primer capítulo del presente trabajo, y es que la figura femenina se alza como el espíritu de rebeldía y de cambio que quiere dar a conocer la novela, alrededor de ella se configura un espacio de irrupciones a la tradicional forma de actuar y de ser en la colonia; la astronomía será la motivación para la vorágine de Genoveva:

... la vecindad temía una irrupción de los dominicos en el momento menos imaginado y cada día se alejaba más del trato de esta Genoveva Alcocer, sola en el mundo, tan sola que tal vez se había vuelto loca, lo cual no descartaba yo misma, pues solo a una loca podía interesar, en una ciudad tan oculta y mercantil, el cálculo de la distancia entre el Sol y la Tierra... (41)

La misma Genoveva siempre supo de lo que significaba construirse como una mujer diferente ante la sociedad, implicaba que su ciudad natal la tomara como extraña y fuese aislada por su forma de ver la vida y su intención de descubrir el universo desde otras perspectivas, desde la astronomía.

El anclaje con esa realidad histórico-social estaría dado a partir de la forma en que el personaje principal de esta historia se aleja de lo convencional para la época e intenta reivindicar la memoria de Federico Goltar desde la insistencia y desde la importancia que debía adquirir la ciencia:

...y quizá la presencia de Federico en Europa habría barrido con aquellas insidiosas teorías sobre nuestra inferioridad, pero todo aquello no fue sino el sueño de una sombra, de esa sombra en que irremediablemente se convirtió aquel muchacho cuyo recuerdo solo en mí perdura, en mí, en la despabilada criolla que se hizo astrónoma empírica, nada más para prolongar el trabajo de aquel hombre a quien amaba... (66)

A pesar de pensarse como mujer y hacer valer su condición, la bandera de la difícil empresa de la protagonista es el amor y la profunda convicción en los sueños y las teorías de un hombre. Además, ella debe hacerse a la compañía de hombres como Voltaire cuya amistad le valió que se le otorgara la libertad de La Bastilla, presencia de hombres que legitimen sus ideas y le brinden protección, de lo contrario hubiese sucumbido con mayor facilidad en cualquiera de las situaciones en peligro que vivió, compañía que a su vez también legitima las circunstancias históricas que se representan.

Pensemos ahora en los demás personajes, además de quienes compartían los ideales de Genoveva, también se encuentra quienes estaban perfectamente encajados en las dinámicas sociales de la época, personajes como María Rosa Goltar, quien a pesar de ser una adolescente, tenía inculcado el pensamiento colonial, tanto que agredió a Genoveva cuando la descubrió a solas con Federico, basándose en los principios de la Iglesia católica y la moral instaurada por esta:

...la prédica interminable, los interrogatorios despiadados, los reproches ardientes, las miradas demigajadoras, nuestra propia incapacidad para 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 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, pudiesen aislar me del mundo ... (180)

He aquí la imagen que a partir de las concepciones católicas se tejen sobre los personajes, pecadora es Genoveva y camandulera María Rosa, ambos juicios desde la moral religiosa en mención; creencias reforzadas por la amistad y cercanía de las dos familias con miembros de esta institución, característica que refleja la posición social de estas familias y lo que agravó la situación social de Genoveva cuando se halló sola luego de la invasión francesa a la ciudad.

Aunque esta moral católica tan solo fuese una fachada, pues los mismos miembros de la iglesia como el obispo Echarri dejarían ver cómo su condición de hombres primó sobre los votos de la religión, al sostener una relación con Hortensia García, hecho que por los días de la llegada del Barón de Pointis lo llenó de una profunda incertidumbre:

... Echarri preguntaba si en todo hombre no existía una profunda necesidad de blasfemia, si Dios no había creado el mundo meramente para desconcertarnos, y expresar su perplejidad ante el hecho de no habersele ocurrido a él, un religioso dominico, apelar a la oración en este trance amargo, quizás porque en las oraciones de tanto mascullarlas, las encontraba vacías, vueltas gabazo, quizá porque la desesperación lo impulsaba por caminos infernales, como aquel de pensar que el amor, sería ya, para él coto vedado, o tendría que callar como una almeja si deseaba seducir todavía a una que otra bagasa de los arrabales... (136)

Este es uno de los monólogos en que los personajes, en este caso Genoveva valora la situación del sacerdote, parecen sincerarse con el malestar que genera su condición social en medio de las circunstancias históricas que corresponden, complejas en la época de la colonia.

La presencia en la narración de miembros de la Iglesia y de la dirigencia del gobierno español, demuestra la importancia del arraigo colonial que Espinosa se propuso hacer explícita en la historia, es decir, construir un ambiente en donde todo encajara de acuerdo con el tiempo histórico del que se habla, que la presencia de Federico y Genoveva, generaran controversia y de esa manera se desarrollará la trama de la obra, solo teniendo claras las vicisitudes del momento, se comprende lo arriesgada y juzgada de la actuación de la protagonista. Se tuvo

en cuenta para la contextualización de la historia incluso los sucesos en donde la corrupción permeó los estamentos que gobernaban la ciudad en nombre del rey.

No se quiere decir con esto que la novela nos sirva para estudiar historia del siglo XVIII, sino que la contextualización de la obra es tan clara y precisa que permite comprender el porqué de la incertidumbre constante en la que vive la protagonista y el sentido mismo de la historia:

...ahora que ni siquiera podré reunir una mínima parte de los doce declarantes exigidos por el Santo Oficio para atestiguar la pureza de mi sangre, ahora que para mí no puede haber esperanzas, ahora que se me obliga a repetir tres veces al día esa glosa rimada del Decálogo que comienza *levanta el corazón y abre la oreja mujer dura para escuchar*, ahora que paso la mayor parte del tiempo aprisionada en un collar de hierro en esta celda infecta que comparto con la bruja de San Antero... (305)

En este los últimos capítulos en el cual se sitúa la narración, leemos la forma más clara de mostrarnos las dinámicas sociales a las que se vio sometida la protagonista; el juzgamiento y degradación por haber llevado una vida singular en un siglo, donde en América aún no se veían las luces. Fue capturada por sospecha de brujería, puesta en prisión, torturada y condenada a muerte por los representantes del Santo Oficio, a pesar de haber estado en el Vaticano, lugar donde sintió que su labor en la ciencia lejos de ser juzgada fue reconocida, lógicamente, siempre y cuando no se inmiscuyeran con la existencia de Dios:

...y sin más rodeos me comunicó su propósito, que cumplió a la vuelta de unos meses, poco antes de su fallecimiento, de levantar el veto que pesaba sobre nuestro buen Copérnico, permitiendo que su sistema pudiese ser explicado como hipótesis en escuelas y universidades católicas, homenaje que nos hacía no solo a mí y a Voltaire, sino a la ciencia que no renegase de Dios... (408)

Esta escena y lo ocurrido en su estancia en Roma sería recordado por ella como el hecho que podría salvarla de esa muerte impuesta a sus casi 90 años.

Uno de los elementos que a primera vista puede pasar desapercibido, teniendo en cuenta el carácter beligerante de Genoveva, es la relación con los esclavos. Bernabé se erige desde el inicio como el fiel escucha, en varias oportunidades se va a hacer explícita la relación entre él y la protagonista; sin embargo, a pesar de la cercanía, se hace evidente la visión que tenía Genoveva de él como perteneciente al grupo de esclavos, tan comunes durante la colonia:

...no sé si mi joga, mi mador, mi transpiración placentera te causaba algún género de contenida repulsión, pero sí sé que me amabas, como yo nunca a ti, porque el hombre puede, pero raramente la mujer, amar a una persona de condición inferior, quiero decir en la escala social, del dinero, de la posición, jamás creí inferiores a los negros, como tampoco Federico, sino algunas veces cuan superiores a nosotros, a los que viendo en libertad nos hundíamos a menudo en mezquinas crisis espirituales, mientras ustedes, esclavizados, humillado, reducidos a la condición de bestias de carga, lo soportaban todo...(161)

Además de utilizar un elogio en medio del menosprecio por la condición, que ellos mismos le infligían y a la cual no alude ningún juicio, cuando ella regresa con ya casi 90 años de edad, va en busca de él, de acuerdo con su relato motivada por una amistad socarrona, cuya motivación es su imagen de superioridad, considero que hay detrás de esta relación un deseo de sentir que aún ese negro esclavo seguiría sirviéndole.

La contextualización histórica también está determinada desde el mundo científico del momento, los personajes que resultan involucrados con la protagonista son reseñados de forma detallada para que su aparición tenga la legitimidad que corresponde.

## Conclusiones

Las siguientes conclusiones están enmarcadas dentro del objetivo principal del presente trabajo de profundización: analizar *La tejedora de coronas* como una Novela Total, por consiguiente, están dadas desde los fundamentos de las diferentes fuentes teóricas acogidas para este estudio. De esta manera podemos concluir lo siguiente.

Los conceptos surgidos del estudio de *La tejedora de coronas* en la crítica literaria colombiana, han acercado al lector a un mundo diverso dentro de esta obra, no obstante es evidente la ausencia de un análisis que configure todos los elementos dentro del universo que es la novela; los planteamientos existentes retoman las temáticas de forma segmentada, haciendo hincapié en: el papel de la mujer, la forma narrativa, la historia, el erotismo; lo cual no es errado, pero limita la visión de la novela. Es por esto que el concepto de Novela Total toma gran relevancia al hablar de esta historia.

Cada uno de los estudios con perspectivas diferentes intentan enaltecer un aspecto de la obra, en especial se centran en la técnica narrativa y en el hecho de que sea una mujer la protagonista. Del primero se exalta además de la presencia de lenguaje barroco, el uso en el tiempo, el uso de analepsis y prolepsis; del segundo prima la idea de la reivindicación de la mujer en la época colonial, a pesar de que hallo validez en este postulado, creo que se dejó de lado en los estudios reseñados la importancia de los muchos hombres que la rodearon para que ella pudiese ingresar al mundo de la ciencia. Sin embargo, la relevancia que se le otorgan a estos temas confirma la fragmentación a la que ha estado sometida la novela en los estudios que se han hecho.

El concepto de Novela Total tiene un fundamento común para quienes lo han estudiado, la influencia de James Joyce, el impacto que produjo su narrativa en Latinoamérica, se convierte en el punto en común al hablar de este término. Sin embargo, carecía del establecimiento de las características que se pudiesen aplicar a cualquier Novela Total, no de forma provisional o tentativa como lo señaló Fiddian, sino concreta. En este trabajo se consolidaron cuatro: Pluralidad, lenguaje universal, creación de un universo y anclaje a una realidad histórico-social.

Estas características brindan la posibilidad de analizarse en cualquier novela que sea susceptible de ser total. Estas cualidades se determinaron a partir de los estudios que se han hecho del concepto por teóricos europeos y latinoamericanos. Lo que implica cada una de ellas es producto del análisis realizado en el presente trabajo.

Primera, pluralidad: confluencia de variadas temáticas y estilos en la obra; segunda, lenguaje universal: uso de estilo neobarroco en el que se evidencia la intertextualidad en la presencia de referencias a elementos de la cultura universal; tercera, creación de un universo, escritor como dios creador de mundos, no solo físicos, también humanos; y cuarta y última: anclaje con una realidad histórico-social, recreación del relato contextualizado en un momento histórico real.

A partir de consolidar el análisis tanto de los estudios sobre la obra como del concepto de Novela Total, se considera en el presente trabajo el estudio de *La tejedora de coronas* como una novela de este tipo y se procede a demostrar cada una de las características señaladas en la historia de Genoveva Alcocer.

La pluralidad es una cualidad explícita en la historia, se hace alusión a diversidad de temáticas a partir de la experiencia de la protagonista, es la manera en la cual se clarifica la intención de intentar representar la realidad, se dice intentar, en el sentido que, como lo señalaba Fiddian, la realidad es inabarcable por lo tanto en la Novela Total se intenta dicha representación y, en tanto que la vida presenta múltiples posibilidades de esta manera se presenta la pluralidad e hibridación en esta narración donde el amor, la violencia, la ciencia, el misticismo son algunas de las temáticas elegidas por el autor.

El lenguaje universal tiene que ver con la forma de transmitir cómo Genoveva Alcocer recorre dicha pluralidad y que mejor forma que mediante el lenguaje neobarroco, el cual se vale de su vastedad y erotismo narrativo, según lo planeado por Severo Sarduy. En *La tejedora* el uso de analepsis y prolepsis y la intertextualidad dan la sensación de que el objetivo central, lo que sucede con Genoveva, se perdiera mientras se habla de la vida de otros personajes o de la descripción de un lugar, pero lo que ocurre es que ese objeto central está moviéndose en esas partes del relato, es lo que nutre las acciones del mismo.

La construcción de un universo, la vida de la protagonista. Lo que hace tan total esta novela es que Genoveva no solo habla de algunos temas, sino que además ella los vive, ella es la totalidad es ese universo de principio a fin, la historia inicia en la niñez y termina presintiendo su muerte por condena con casi 90 años. Vemos cómo ella tiene que vivir la invasión francesa, sufrir la pérdida de su familia, la violación, la aventura en el viaje, el acercamiento a la ciencia, estar en prisión, sentir un apego maternal, presenciar lo sobrenatural y espectral, ser reconocida y respetada incluso por los altos mandos de la Iglesia, conocer el periodismo, regresar a casa en medio de un naufragio, ser torturada y condenada a muerte.

Todo esto en medio de un momento histórico-social determinado, finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII en la América colonial y la Europa de la ilustración. Dos lugares y pensamientos totalmente opuestos que son reseñados en sus características generales, de manera que hay una contextualización clara sobre el momento histórico en el que se enmarca. Desde que se inicia la mención de la invasión del barón de Pointis a La Heroica las condiciones están dadas para el desarrollo de la trama; la presencia de personajes como Voltaire se ajusta al momento en que este filósofo vivió por lo que posibilita verosimilitud.

Desde el planteamiento y análisis del concepto de Novela Total y su presencia en *La tejedora de coronas* con las características que hemos determinado, se puede decir que el carácter total de la novela de Germán Espinosa es ineludible. En ella se encuentran explícitas cada una de las cuatro virtudes que se destacan en este tipo de narraciones: la pluralidad encarnada en la multiplicidad de temáticas y estilos, el lenguaje universal a través del estilo neobarroco, la construcción de un universo humano llamado Genoveva Alcocer y el anclaje a una realidad histórico-social como pretexto de representación, hacen de esta obra un cosmos, y a su vez una obra de configuración total.

## Bibliografía

- Alegría, Fernando. «La novela total: un diálogo con Sábato.» Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, Las Américas, 1972. 14-28.
- Altamar, Antonio Curcio. «Evolución de la novela en Colombia.» Altamar, Antonio Curcio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1957. 321.
- Barrientos, Diana. *Estrategia textual en La tejedora de coronas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo veintiuno editores, 1989.
- Bataille, George. «Erotismo.» 1960. <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>. 01 de Noviembre de 2018.
- Botero, Álvaro Pineda. *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1990.
- . *La fábula y el desastre: estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999.
- Builes, Rubén. *Realismo o posmodernidad: una lectura de La tejedora de coronas*. Ann Arbor, 2002.
- Carpentier, Alejo. «Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura.» 14 de Diciembre de 2010. *Lo barroco y lo real maravilloso, conferencia*. <<http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>>.
- . *El reino de este mundo*. México D.F: Compañía General de Ediciones, 1967.
- Corral, Wilfrido H. «Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'Novela total'.» *Hispanic Issue* (2001): 315-349.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Espinosa, Adrian. *Espinosa Oral: las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*. Barranquilla: Fondo de publicaciones Universidad del Atlántico, 2000.
- Espinosa, Beatriz. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el siglo de las luces. Lecturas de La Tejedora de Coronas de Germán Espinosa*. Cali: Universidad del Valle, 1996.
- Espinosa, Germán. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Punto de lectura, 2016.
- Fajardo, Diógenes Valenzuela. *La fiesta del nacimiento de los nuevos sentidos. Ensayos sobre narrativa latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- . «La Narrativa colombiana de la última década.» *Revista iberoamericana* (1987): 887-901.
- Fiddian, Robin William. «James Joyce and spanish- american fiction: a study of origins and transmission of literary influence.» *Bulletin of Hispanic Studies* (1989): 23-39.

- . *The novels of Fernando del Paso*. Gainesville FL: University Press of Florida, 2000.
- Figueroa, Cristo Rafael. «El diseño de La tejedora de coronas. Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible.» Sánchez, Cristo Rafael Figuroa. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Universidad Pontificia Universidad Javeriana, 1992. 15-39.
- Forero, Gustavo. «La novela total o fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización.» *Acta Literaria* (2011): 33-44.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.
- Giraldo, Luz Mery. «La tejedora de coronas o la imagen de la historia» Figuroa, Cristo rafael. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1992. 77-104.
- Gómez, Blanca Inés. «Genoveva cronista de la nueva historia.» Figuroa, Cristo Rafael. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1992. 59-73.
- González, Sarah. «Los cortejos del diablo y La tejedora de coronas. Una lectura del imaginario político» Figuroa, Cristo rafael. *Seis estudios sobre La tejedora de Coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1992. 115-143.
- Gutiérrez, Isaías Peña. «La literatura del Frente Nacional.» *Hojas universitarias* (1984): 123-128.
- Henoa, Susana. *Ética narrativa en La tejedora de coronas y en Gran Sertón: veredas de Joao Guimarães Rosa*. México: Ediciones sin nombre, Universidad Tecnológica de Pereira, Frisby S.A, 2010.
- James, Henry. *El arte de la novela*. Valparaíso: Ediciones universitarias Valparaíso, 1973.
- Kristeva, Julia. «Bajatin, la palabra, el diálogo y la novela.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, embajada de Francia en Cuba, 1997. 1 - 24.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Llosa, Mario Vargas. *Carta de batalla por Titarnt Lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . «Cien años de soledad. Realidad total, novela total.» Márquez, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma, 2007. XXV-LVIII.
- . *Historia de un deicidio*. Barcelona: Monte Ávila Editores, 1971.
- Lozano, Liliana. «Fenómenos artísticos discursivos en la novela La tejedora de coronas.» *Huellas* (2003- 2004): 18-26.
- Lukács, Gyorgy. *Teoría de la novela*. Buenas Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Márquez, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Bogotá: Real Academia Española-Norma, 2007.
- Monegal, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo S.A, 1962.

- . «La nueva novela latinoamericana.» *III congreso de la asociación internacional de hispanistas*. México D.F: El colegio de México, 1970. 47-63.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora. «Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura.» *Anuario de letras modernas, UNAM* (1988): 91-107.
- Raimond, Wiilian. *La novela colombiana contemporánea*. Bogotá: Plaza y Janés, 1976.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas (1920-1980)*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1982.
- Rosero, Evelio Diago. «Con Germán Espinosa "Afirmar el vitalismo del arte".» *Boletín cultural y bibliográfico* (1990): 67 - 76. Volumen 27, número 24 - 25. 18 de 10 de 2018.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Sáenz, Inés. *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. Madrid: Pliegos, 1994.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- . *Ensayos generales sobre el barroco*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, s.f.
- Searle, John. *El estatuto lógico del discurso de ficción*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1979.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F: Premia, 1981.
- Uribe, Guillermo. «Academia de la historia de Cartagena de Indias.» septiembre de 2011. *Academia de la historia de Cartagena de Indias*. 21 de agosto de 2018.
- Valencia, César. «La tejedora de coronas: una novela total.» *Revista de divulgación cultural* (1990): 12-16.