

Para citar este artículo: Collard, Patrick. “Europa y América: las puestas en escena de su diálogo en dos novelas de Germán Espinosa”. *Literatura colombiana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 19, Collard, P. y Montalvo, Y. (coord.). 2005, pp. 9-24. ISSN 1784-5114.

Disponible en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## **Europa y América: las puestas en escena de su diálogo en dos novelas de Germán Espinosa.**

Patrick Collard  
(Universiteit Gent)

Germán Espinosa nació en Cartagena de Indias en 1938 y a los 20 años se instaló en Bogotá. Pero de su infancia y adolescencia y de sus lecturas de la viejas crónicas –como *El Carnero* de Juan Rodríguez Freile– procede la profunda impregnación del ambiente del puerto por donde entró y donde se desarrollaron parte de la historia de Colombia. Del citado *Carnero* (obra escrita entre 1636 y 1638 y editada en 1859) se rastrearán con facilidad reminiscencias concretas en dos novelas de las que aquí se tratará, *Los cortejos del Diablo* y *La tejedora de coronas*.

Germán Espinosa empieza a publicar poesía a los 16 años; trabaja durante largo tiempo para agencias de prensa; su primera novela, *Los cortejos del Diablo*, 1970, sigue siendo hoy una de sus obras más destacadas: obtuvo enseguida críticas muy elogiosas en América y tuvo incluso el 'honor' de ser prohibida en la España de las postrimerías del franquismo. Trabajó para la radio; fue cónsul de Colombia en Nairobi, consejero de la embajada en Belgrado. En 1979 la publicación de su novela *El magnicidio* causa polémica por anunciar el fracaso de la extrema izquierda en América Latina. En los ochenta es comentarista cultural diario en la cadena radial Caracol. En 1982 publica su novela más famosa, *La tejedora de coronas*, en 1987 una novela sobre la vida de San Pablo y los orígenes del cristianismo, *El signo del pez* y en 1990, en circunstancias de las que luego se hablará, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*.

Germán Espinosa, maestro destacado de las letras colombianas, ha publicado unas treinta obras, que abarcan poesía, prosa narrativa

y ensayo. Citemos entre sus últimas publicaciones: la edición de los *Cuentos completos* (1995), que son cerca de setenta; un libro de memorias titulado *Las verdad sea dicha*; y la obra más reciente hasta el momento, *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003) una novela de tono detectivesco en torno a la figura del poeta nicaragüense.

¿Por qué situar una narración en un pasado remoto? A esta pregunta, Espinosa proporciona algunos elementos de respuesta en el ensayo titulado «La Historia y (nuestra Historia) y la literatura»<sup>1</sup> (*La liebre y la luna*, 1990), insistiendo en el criterio que constituye la referencia implícita al presente:

Lo importante, pienso yo, sería conocer hasta qué punto nuestras literaturas hispanoamericanas, y la nuestra en particular, han encarado ese pasado, no ya como un mero anclaje en lo real [...] sino como una forma de reconocimiento de nuestra identidad histórica. [...] Es esa labor de identificación la que justifica un volcamiento literario sobre nuestra vieja historia política. Es en ese empeño en donde podemos determinar la condición histórica de una literatura, y no en meras e inofensivas alusiones a esta o aquella época. En otras palabras es la posibilidad de una identificación social y cultural lo que distingue las novelas de Alejo Carpentier de los folletines de Soledad Acosta de Samper sobre piratas del Caribe (pp. 78-79).

Aunque las tres principales exploraciones de la búsqueda de la identidad, en la obra novelesca de G. Espinosa no fueron concebidas —que yo sepa— como una trilogía, resulta que podrían funcionar como tal y que la cronología editorial también corresponde a tres fases sucesivas en lo que podríamos llamar las reivindicaciones criollas y el desarrollo de una conciencia americana, tanto política como cultural: la colonia a mediados del siglo XVII en *Los cortejos del Diablo* (subtítulo: *Balada de tiempos de brujas*);<sup>2</sup> el s. XVIII con el espíritu de la Ilustración pero también todas sus contradicciones y tendencias irracionales, en *La tejedora de coronas* (1982);<sup>3</sup> la

---

<sup>1</sup> En su colección de ensayos: *La liebre y la luna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990, pp. 71-81..

<sup>2</sup> Montevideo, Tiempo Nuevo / Alfa, 1970.

<sup>3</sup> Citaré por la edición más reciente: Barcelona, Montesinos, 1995.

empresa bolivariana en *Sinfonía del Nuevo Mundo*.<sup>4</sup> Los escenarios son muy variados: la capital neogranadina, Cartagena de Indias, en la primera novela; la misma Cartagena pero también media Europa, los Estados Unidos y el Caribe en la impresionante *Tejedora de coronas*. *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* transcurre en Francia, Haití, Jamaica y Venezuela. La más sarcástica y feroz de las tres novelas, es sin duda la primera: los tipos de discursos de personajes son variados, las focalizaciones también, pero la que domina es la que pone al lector en contacto directo con la mente delirante y senil de un viejo inquisidor, con sus obsesiones sexuales, relacionadas directamente con su trato –o supuesto trato– con el Diablo y la brujería. En su introducción a la edición francesa, F. Aínsa<sup>5</sup> ya comentó que Cartagena de Indias se describe como un crisol, un espacio de encuentro y choque de razas y culturas (la africana, la europea, la americana) en un momento en que los valores se tambalean, en que empieza a menguar el poder omnímodo de la Inquisición y en que la incipiente burguesía criolla intuye las ventajas y el margen de libertad que se perfilan detrás de las ideas nuevas y por eso empieza a resistir a la administración virreinal. Tanto la situación colonial y periférica, como los tímidos atisbos de idiosincrasia y emancipación, se simbolizan en particular por las repetidas alusiones a la resistencia que las Indias ofrecen a la evangelización en profundidad («unas tierras cuyo dios no era el mismo de España», p.205) y por el protagonismo de la extravagante Catalina de Alcántara. Sin el menor escrúpulo historiográfico, Germán Espinosa hace de su personaje una hija ilegítima de Felipe IV, enviada a América como castigo y para hacer penitencia por haberse fugado alguna vez de España con... Rubens. Todo lo cual al Obispo de Cartagena de Indias le arranca la siguiente reacción:

¡Penitencia en un mundo embrujado de árboles ciclópeos y bestias mitológicas, antiguos conjuros y enfermedades exóticas, riquezas fabulosas y nativos desnudos que las despreciaban! ¡Una bastarda! ¡Era posible! Emitió una tos larga, como la queja de un buey inmemorial. Su vieja tos de cura libidinoso (p. 227).

---

<sup>4</sup> Bogotá, Planeta, 1990.

<sup>5</sup> «Préface», en: Germán Espinosa, *Les cortèges du diable*, Paris, La Différence, 1996, pp. I-X.

Dejemos de lado al «cura libidinoso», porque en realidad no viene a cuento aquí; lo que sí importa es la representación del espacio colonizado: tierra más del Diablo que de Dios<sup>6</sup> en la que la religión importada desde la lejana Europa es fundamentalmente ajena y sólo puede imponerse y mantenerse por la fuerza; tierra de la que un lejano Poder sólo se acuerda para explotarla o como lugar de exilio para sus hijos bastardos, es decir de segunda categoría.

La novela más extensa y compleja, es la segunda, *La tejedora de coronas* que narra la larguísima vida, con sus numerosas peripecias, de la criolla neogranadina Genoveva Alcocer, quien, salida un día de Cartagena de Indias, será amante (ficticia) de Voltaire, y pondrá su vida al servicio de la ideas de las Luces.

Se presenta a continuación un análisis de las modalidades del diálogo América / Europa en *La tejedora de coronas* y *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*.

### I. *La tejedora de coronas*<sup>7</sup>

En 1995 la editorial Montesinos tuvo la excelente idea de reeditar *La tejedora de coronas*, ofreciéndole una segunda oportunidad o, quizás, su primera verdadera oportunidad fuera de América. Es una novela bastante extensa, de tema y composición muy llamativos, elaborada a base de una estética del exceso, que se publicó por primera vez en 1982. Su presencia en los estudios dedicados a la nueva novela hispanoamericana sigue siendo, en mi opinión, inmerecidamente discreta. Quisiera destacar que se observan en *La tejedora de coronas* diversos procedimientos de intertextualidad y

---

<sup>6</sup> «[...] estas tierras calcinadas por la pezuña de Satanás» (p. 232); «estas tierras que holló la pezuña de Belcebú» (p.224); «[...] en estas tierras no gobierna Dios sino el diablo» (p. 210).

<sup>7</sup> En este apartado resumo una publicación anterior: Collard, Patrick, «El siglo xviii de Germán Espinosa». En: C. Ruiz Barrionuevo, F. Noguero Jiméneez, Ma. A. Pérez López, E. Guerrero., A. Romero Pérez., (Eds.), *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 1411-1417.

que el más espectacular de éstos, aunque nunca explícito, consiste en la creación de una densa red de relaciones con sus semejanzas, simetrías y contrastes, entre la novela de Germán Espinosa y *El siglo de las Luces* de Alejo Carpentier. Tan densa que en ciertos momentos no estamos muy lejos de la parodia.<sup>8</sup> Básteme aquí con decir que tal como se evoca, la vida, entre América y Europa, de la protagonista puede definirse como una aplicación hiperbólica tanto del famoso epígrafe sacado del *Zohar*, «Las palabras no caen en el vacío», como del lema de Sofía: «Hay que hacer algo» (eco de la necesidad de «imponerse Tareas» en *El reino de este mundo*).

Lo primero en llamar, muy pronto, la atención del lector es la puntuación y sobre todo, la inexistencia del punto excepto al final de cada uno de los 19 capítulos: *La tejedora de coronas* es un relato en primera persona que consta pues de 19 períodos complejísimo y larguísimo, una opción relacionada directamente, como es natural, con la situación de enunciación: lo que leemos, se supone que son los recuerdos, orales, de una narradora ya muy anciana que se dirige a un amigo, tan viejo como ella. El espacio de la enunciación es la cárcel donde la narradora está esperando su ejecución. En este conjunto de 19 monólogos se superponen y se mezclan siempre varios niveles temporales. El de la enunciación, de presencia poco afirmada excepto naturalmente en los capítulos finales, cuando está *alcanzado* por el tiempo narrado. La historia cubre unos ochenta años, entre 1697 y probablemente 1778; 1697 es la referencia temporal e histórica básica porque aquel año, teniendo la narradora 17, la armada francesa de Pointis ataca y ocupa durante algún tiempo Cartagena de Indias. La destrucción del mundo de la infancia y adolescencia se convierte en recuerdo obsesivo para Genoveva, y a lo largo de la novela se van reconstruyendo, de manera fragmentada pero en una fiel sucesión cronológica los terribles meses de abril mayo y junio de 1697. Básicamente, pues, los movimientos temporales, en cada capítulo, son dos: uno que cubre aproximadamente ochenta años; otro los acontecimientos de unas diez semanas del año 1697. Es una novela que arrastra al lector en un prodigioso viaje a través del siglo XVIII, narrado por su singular

---

<sup>8</sup> Es el tema de otro trabajo mío que se publicará en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

protagonista-narradora, la criolla neogranadina Genoveva Alcocer, que Espinosa hace nacer en Cartagena de Indias en 1680 y morir, en la misma ciudad, hacia 1778, a los cerca de cien años, después de la vida más accidentada que se pueda imaginar. Vive el ataque y la ocupación de Cartagena por los franceses en 1697; en 1711 sale para Quito con dos geógrafos europeos a los que acompaña a Francia donde conoce a Voltaire y, más tarde, a otros enciclopedistas. Aparte de Voltaire figuran, entre los personajes históricos con quienes Genoveva entra en contacto: el mismo Luis XIV, Herman Boerhaave, Georg Ernst Stahl, Henri de Boulainvillier, George Washington, Guillaume Deslile, Denis Diderot, Pierre Charles Lemonnier, Marmontel, Pierre Louis Moreau de Maupertuis, José Celestino Mutis, el caballero Ramsay, Hyacinthe Rigaud, Diego Torres Villaroel y hasta Benedicto XIV, aquel papa que condenó la masonería pero permitió la enseñanza del sistema de Copérnico en las universidades, lo que le valió fama de liberal. A ellos se añaden las numerosas evocaciones de elementos culturales y personajes históricos de la edad media y el renacimiento. Un índice, seguramente incompleto, que estuve apuntando por curiosidad, cuenta unos 400 títulos y nombres propios, (o de batallas y tratados etc.) distintos; a los que se suman naturalmente las numerosísimas referencias repetitivas.

A su manera, esta novela sobre los tiempos de la Enciclopedia, es también enciclopédica y totalizante en su claro propósito de reflejar las esencias filosóficas, políticas, científicas, artísticas e históricas de la época referida, incluyendo la Declaración de Independencia de EE.UU. No sólo se trata de la Ilustración, la Enciclopedia, el culto de la razón, el desarrollo de las ciencias, el liberalismo y el deísmo; sino también de la cara no racionalista del siglo XVIII, con el iluminismo, la telekinesia, la brujería, las misas negras, el espiritismo, las vertientes místicas de la masonería, las tradiciones vampirescas propagadas por toda una literatura pseudocientífica. Están muy presentes también, diversas formas de represión y opresión (como la esclavitud) de las que la protagonista experimenta algunas en carne propia, pasando 10 años en la Bastille, varios meses en una cárcel madrileña, yendo a parar, al final de su vida, en la de Cartagena de Indias. Además, si bien

Genoveva está al servicio de las ciencias y la Ilustración, no es un personaje unidimensional, sino al contrario, abierto y permeable: parece aceptar sin demasiada sorpresa manifestaciones sobrenaturales o racionalmente no explicables, como si éstas también formaran parte de la realidad.

Entre todos estos personajes históricos, las dos referencias más permanentes a lo largo de la novela son Voltaire (1694-1778) y Rigaud (1659-1743). Éste funciona por supuesto como representante del arte cortesano en la Francia de Luis XIV de la que el pintor es como un superviviente que prolonga algo de una época desaparecida. Rigaud es además la contrafigura de los Pointis, Ducasse y otros marinos, filibusteros y corsarios que, precisamente en nombre del Rey-Sol siembran la muerte y el terror en Cartagena en 1697: Europa también es civilización y barbarie. El punto de partida de la gran aventura de Genoveva es todo un símbolo: antes de ser moldeada por la Francia de las Luces, la protagonista es violada por los invasores franceses. A Rigaud, la cara amable del siglo de Luis XIV, se atribuyen en *La tejedora de coronas* dos cuadros, perfectamente apócrifos que, acompañando a Genoveva hasta el final, se convierten en un leitmotiv y no pueden sino recordar la trayectoria del cuadro «Explosión en una catedral» en *El Siglo de las Luces*.

Voltaire, aparece por primera vez en el tercer capítulo; así, a partir de la llegada a París, la vida de Genoveva, amante durante algún tiempo del filósofo, transcurre, en paralelo con la de Voltaire: la vida, la obra y las ideas de éste constituyen uno de los temas de la novela y determinan e impulsan en gran parte las tribulaciones de Genoveva. *La tejedora de coronas* es entre otras cosas, un homenaje a Voltaire. En París, por la intervención de Voltaire, Genoveva es iniciada en una logia masónica –otra correspondencia con *El siglo de las Luces*– y a partir de entonces se vuelve instrumento al servicio de la difusión de las ideas de la Ilustración. Por ejemplo, Espinosa no duda en atribuir al cumplimiento de una misión secreta y masónica de su protagonista la ya evocada decisión de Benedicto XIV de «levantar el veto que pesaba sobre nuestro buen Copérnico» (p. 306). Las peripecias de su vida privada

combinadas con las misiones que se le confían, llevan a Genoveva a Alemania, España, Escocia, Laponia, Roma, las colonias inglesas norteamericanas, La Tortuga, Curaçao y finalmente –regreso al punto de partida–, Cartagena de Indias, un regreso que no carece de amarga ironía histórico-cultural, ya que la protagonista que había sido vehículo y mensajera de la Ilustración termina en una cárcel de su tierra donde la condenan a morir en la pira inquisitorial, después de una larguísima vida marcada ante todo, en lo privado e individual, por el sufrimiento. El desarrollo en paralelo de las vidas de Voltaire y su enviada Genoveva, culmina de manera contrastiva, simbólica, con la casi simultaneidad cronológica de las dos situaciones finales: en el Viejo Mundo, en Francia, para Voltaire, con una apoteosis anunciadora de la Revolución; en el Nuevo Mundo colonial con la tortura y muerte de la emisaria del mismo Voltaire. Genoveva, sin embargo, había conseguido sembrar la semilla de las ideas nuevas creando una pequeña sociedad iluminista en su tierra natal. Y no deja de ser significativo que el regreso al Caribe y el final de esta trayectoria en el siglo XVIII pase por un naufragio en la isla de la Tortuga, una experiencia sexual bastante sorprendente y digamos inesperada (la protagonista debe de tener entonces unos 85 años...) con el caudillo negro, Apolo Bolongongo, y el descubrimiento de los ritmos y prácticas rituales dahomeyanas en Haití. Ritmos y ritos reveladores y propiciadores del sentimiento de la fusión del *yo* con el todo cósmico. En las Antillas, Genoveva redescubre América y lo hace enriqueciéndose con el conocimiento del acervo cultural y religioso afro-americano, que Europa no le podía ofrecer. El episodio de Apolo Bolongongo y el contacto con el mundo de los *loas* son necesarios para que el personaje de Genoveva se *complete* y para que se *americanice* la criolla que, cerca de setenta años atrás, al principio de su itinerario, todavía se consideraba española. Además, el destinatario explícito de todo el largo monólogo es otro negro, Bernabé, el antiguo esclavo de la familia Alcocer.

Tanto en lo religioso como en otros aspectos evocados – históricos y culturales– del siglo XVIII, Genoveva contrasta sus experiencias de Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y norteamérica con las mentalidades española e hispanoamericana. La visión que se ofrece de España es negativa, casi de leyenda negra (como en *Los*

*cortejos del Diablo*): una nación que se quedó al margen de las ideas nuevas, dominada por un catolicismo calificado de «tenebroso» (p. 292) y confundido con la Inquisición; con un rey (*in casu* Carlos II) que para los criollos no pasa de ser «un lejano, un impalpable monarca» (267); con los Pirineos descritos como «un océano áspero y fragoso que separaba espacial y temporalmente a España del resto de Europa» (p.153). Diego Torres Villaroel hace de prudente y tímida excepción en un país donde la corrida es «la apoteosis de la gran heroína de España, nuestra señora la Muerte» (p. 153). El Nuevo Mundo sigue siendo lo que fue desde el Descubrimiento: el espacio en el que los Europeos depositan sus Utopías y proyectos sociales: esta vez a las colonias inglesas en ebullición les asignan «el papel de campo de experimentación para la nueva concepción del Estado, a la manera postulada por Montesquieu» (p. 314). En consideraciones que, para el lector, apuntan hacia *Nuestra América*, *Ariel* y otros ensayos identitarios ulteriores a la época referida, la narradora se fija particularmente en el concepto que tienen los norteamericanos de la libertad individual, del progreso utilitarista concebido como un deber y de la superioridad de la raza blanca. Frente al discurso (pre)imperialista sin complejos de George Washington y sus alusiones al etnocidio en las colonias españolas, Genoveva contesta con un elogio del mestizaje. Al salir de las colonias inglesas la protagonista lleva a cuestas no solo sus noventa años y los dos cuadros de Rigaud, sino además un «endiablado artificio de Franklin» (p. 343) o sea, un pararrayos (iprobablemente el primer modelo de exportación!). La imagen es casi humorísticamente emblemática: en sus andanzas la criolla lleva en su equipaje el arte europeo y la tecnología norteamericana.

## II. *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990)

Huelga decir que el título de la novela remite al de la famosa sinfonía de Antón Dvorák. La división cuatropartita del texto es una continuación de dicha referencia: «Allegro ma non troppo»; «Andante con brío»; «Scherzo assai vivace» y «Finale senza conclusiones». La subdivisión en 55 capitulillos, de estructura cronológica lineal, y las peripecias que configuran el texto como novela de aventuras con dimensiones folletinescas se deben a que

dicha *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* en realidad responde a un encargo de guión por el director de cine Francisco Norden en 1989. La sencillez en la composición puede sorprender al lector que –es mi caso– descubriera a Germán Espinosa a través de la compleja *Tejedora de coronas*. El mismo novelista experimentó el deseo de justificarse: en un «Epílogo necesario» señala que «ciertas necesidades» (cinematográficas) lo empujaron a apartarse de su «forma habitual de narrar» (p.154). Y para comenzar con el final, me detengo un rato en este epílogo calificado de «necesario», un adjetivo que puede constituir una irónica invitación a la lectura: por una parte podría suponer la existencia de epílogos innecesarios y por otra cuenta con que ningún lector digno de este nombre se permitiría no leer un epílogo «necesario». Se divide en dos partes; en la primera formula sus dudas sobre la validez del concepto de novela histórica, o sea sintetiza consideraciones enunciadas ya en algunos ensayos anteriores, luego recopilados en *La fiebre y la luna*. Escribe que en realidad aborrece la denominación de «novela histórica», insistiendo en cambio en el concepto de novela y, por tanto de ficción y obra de arte. Pero lo interesante para lo que nos ocupa aquí es la declarada razón de ser del «Epílogo necesario»: «dar fe aquí de los resortes que me impulsaron a emprender esta narración» (p. 154) en particular

mi desacuerdo con la forma como la corona española orienta las celebraciones de 1992, que van a erigirse, al parecer, en una exaltación más de la dominación hispánica en estas tierras de América y no, como debiera ser, en un homenaje a las razas del mundo entero que han hecho de este continente una síntesis de lo humano y de sus tradiciones (p.155).

Cuando Espinosa escribe esto, estamos ya en vísperas<sup>9</sup> de las celebraciones del Quinto Centenario. Nótese la evidente sobrevaloración del papel de «la corona española» expresión que en este contexto refuerza la denuncia de (neo)colonialismo cultural. Y resulta que como primer motivo para aceptar el encargo del director cinematográfico Norden, cita pues una reacción de significativa disconformidad; quiero decir: representativa para cierto sector de la intelectualidad hispanoamericana. No menos significativa resulta ser

---

<sup>9</sup> «Bogotá, septiembre 20 de 1989», reza la fecha al final del «Epílogo necesario» (p.157)

cierta dimensión 'bolivariana' en la reacción de Espinosa, en la medida en que la cita contiene como ecos de fragmentos de dos discursos archifamosos del Libertador, la «Carta de Jamaica» (6 de septiembre de 1815):

Nosotros somos un pequeño género humano; poseemos un mundo aparte; [...] no somos ni indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles [...];<sup>10</sup>

y el «Discurso de Angostura» (15 de febrero de 1819):

Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena [sic] se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo.<sup>11</sup>

Por el tema tratado –las aventuras de un personaje ficticio dentro del marco de ciertos episodios de las campañas de Simón Bolívar– *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* entra en diálogo con varios otros relatos hispanoamericanos contemporáneos, pero hay que pensar en particular en dos textos literarios que a su vez se relacionan, como se sabe, de manera bastante curiosa entre sí, de sendos escritores colombianos: *El último rostro* de Alvaro Mutis (1978) y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez (1989). A esta última alude G. Espinosa (aunque sin citarla) de modo crítico en el «Epílogo necesario» de *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, al comentar el problema de la fidelidad a la historiografía diciendo: «fidelidad que algún novelista comercial se impuso a sí mismo en cierto libro hoy muy en boga, cuyo protagonista es Simón Bolívar, y que hace de él no una *novela* sino una *historiografía novelada*» (p.154; los subrayados son de Espinosa). Con el relato de Mutis, la analogía que salta a la vista es que en ambos casos se imagina el encuentro entre el Libertador y un ex-oficial de los ejércitos napoleónicos.

---

<sup>10</sup> Simón Bolívar, *Discursos, proclamas y epistolario político*, ed. de M. Hernández Sánchez-Barba, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 156-157.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 226-227

*Sinfonía desde el Nuevo Mundo* es la historia del capitán francés Victorien (*i what's in a name!*) Fontenier, quien, sin empleo después de la caída de Napoleón, acepta de su futuro suegro una misión que lo lleva al Caribe; después de una serie de peripecias el protagonista, casado ya con una venezolana (y no con su prometida francesa) milita con rango de coronel en las tropas bolivarianas. La trayectoria de Fontenier sugiere una idea parecida, aunque menos enfatizada con fines propagandísticos, a la que informa *La consagración de la primavera* de Carpentier: la revolución, fracasada por traicionada en el Viejo Mundo, se traslada al otro lado del Atlántico y encuentra su posibilidad de realización auténtica en el Nuevo Mundo.

Los acontecimientos narrados comienzan en Francia, el 20 de junio de 1815 unos días después de la batalla de Waterloo; terminan con la evocación de una carga de lanceros en el llano venezolano el 12 de febrero de 1818, en la batalla de Calabozo. Entre el punto de arranque y este final abierto –recordemos que la cuarta parte se titula «Finale senza conclusion»<sup>12</sup> se asiste a la americanización de Fontenier, por una parte y, por otra, a la novelización de la actuación y los problemas de Simón Bolívar durante aquellos mismos tres años: el exilio en Jamaica y Haití, la actitud respecto de la esclavitud, las tensiones con los otros caudillos republicanos, las acusaciones de autoritarismo y dictadura, la relación con Inglaterra y con Haití, la unión con las fuerzas de José Antonio Páez... Además, la historia de un cargamento de armas, de procedencia francesa, ocasiona la puesta de relieve de la intrincada red de intereses –políticos y económicos– de las potencias extranjeras (Inglaterra, Francia y Haití) que, por motivos distintos, se encuentran dispuestas a prestar su ayuda a la empresa bolivariana, con la idea de sacar provecho del hueco que dejaría una debilitación del poderío español en América. Desde el punto de vista de la figura de Bolívar como personaje literario, la particularidad temática de *Sinfonía desde el Nuevo*

---

<sup>12</sup> El breve párrafo final de la novela reza: «Los veloces lanceros, jinetes en espléndidas monturas, se lanzan sobre el ejército español. A su cabeza va el coronel Victorien Fontenier, de frente la lanza, sin un asomo de vacilación en los firmes ojos». Recuérdese que se trata de una batalla en que Bolívar derrotó al teniente general español Pablo Morillo.

*Mundo* es su énfasis en el papel de Alexandre Pétion, el presidente de Haití, la primera nación latinoamericana y segunda americana en haber conseguido la independencia. Es sabido que el antiesclavismo de Bolívar, que le atrajo la hostilidad de muchos criollos, fue tardío y se debió en gran parte al contacto con Haití y Pétion.<sup>13</sup>

La configuración de la fábula hace aparecer la imagen de una Hispanoamérica en vísperas de su emancipación como un espacio codiciado por criollos, españoles y otros europeos, y aventureros e idealistas de diverso tipo, todos con sus motivos propios para luchar por o contra el proyecto bolivariano. El núcleo de esta configuración es la relación ideológica Bolívar - Fontenier. Este es a la vez hombre de acción y de reflexión; su incorporación a la lucha independentista se presenta como una consecuencia lógica de sus ideas republicanas y de un examen de conciencia que pone en entredicho al Imperio a cuyo servicio estuvo. Su fidelidad como militar al recuerdo de Napoleón se subordina a la defensa de los ideales de la Revolución, lo que lo lleva a incluir (p.80) el Imperio francés, junto con el Terror y la Restauración, entre los regímenes que tienen en común la traición de las generosas ideas de 1789. Estas ideas en cambio encuentran –tanto para Fontenier como para su contrafigura, el pirata Aury– su continuación en Bolívar, aunque la valoración por parte de ambos sea totalmente opuesta (p.87): «granuja», «déspota», «alma de *sans-culotte*» y «Napoleoncito del Caribe» para Aury; «encarnación del republicanismo», «espíritu de la Ilustración» para Fontenier quien, buscando la palabra adecuada, define al Libertador como «un...un intelectual». Se comprende la vacilación atribuida por Espinosa a su personaje, puesto que la calificación de «intelectual» es anacrónica, tratándose de un concepto no acuñado antes de fines del s. XIX. Otra manera en suma de destacar el carácter visionario de Bolívar.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Véase al respecto: Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea, 1998, p. 81.

<sup>14</sup> Dicho sea de paso: parece que los «intelectuales» contemporáneos de Simón Bolívar, como por ejemplo, Andrés Bello, no lo solían apreciar. Véase: Indalecio Liévano Aguirre, *Bolívar*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, p. 38. Bolívar sin embargo sí se mostró muy aficionado a la frecuentación de sabios como Aimé Bonpland y Alejandro van Humboldt, con quien ascendió

En cuanto a la composición del relato y el ensamblaje de temas y motivos, destacan dos elementos que alegorizan la trayectoria de Victorien Fontanier (aparte del nombre mismo del personaje). Primero el motivo del sombrero que se basa en un hecho histórico, aunque anecdótico y más bien frívolo. Simón Bolívar aportó sin quererlo una contribución a la moda francesa de su tiempo: el "bolívar" era un sombrero de alas anchas que el futuro Libertador solía llevar hacia 1805 durante su estancia en Francia y que los parisinos adoptaron, bautizándolo con el nombre del huésped venezolano que tanto éxito tenía en los salones de la capital francesa. Pues bien, en la primera parte, en el momento de la despedida, otro ex-oficial de Napoleón se quita el «bolívar» para regalárselo a Fontenier. El sombrero que «supone un homenaje a Simón Bolívar» (p. 86) es metonímico. Con él quedan anunciados el encuentro con Bolívar y el significado connotado por el nombre del Libertador. La prenda se convierte en un leitmotiv que apoya el significado y las peripecias de la trayectoria de Fontenier. La última referencia al sombrero forma parte de una escena onírica que alegoriza a través de los trajes la transformación del protagonista, el itinerario recorrido desde Waterloo: «el capitán portaba sus galas de oficial napoleónico *atemperadas* por el sombrero Bolívar» (p. 117; subrayado mío). Como si Fontenier hubiera reencontrado su equilibrio ideológico y Bolívar rectificara una perversión, la de la Revolución por Napoleón. Después, el sombrero ya no se menciona: Fontenier está americanizado y 'bolivarizado'. En el citado sueño aparecen dos mujeres y esto nos lleva al segundo elemento por comentar en cuanto a alegorización del itinerario de Fontenier hacia la lucha independentista sudamericana. En los tres años transcurridos entre la derrota de Waterloo y la victoria de Calabozo, inicio y desenlace de la novela, nuestro valeroso capitán tiene sucesivamente relaciones amorosas con tres mujeres: la francesa Odile, la mulata haitiana Marie Antoinette (¡vaya casualidad!) y la criolla venezolana Maria Antonia (¡vaya casualidad, *bis!*). Esta sola enumeración muestra ya que Espinosa aquí no hace ni el menor esfuerzo para encubrir sutilmente ni sus intenciones simbólicas ni su

---

al Vesubio; sin hablar del lugar privilegiado ocupado por Simón Rodríguez en la vida de Bolívar.

ironía atribuyendo a las dos amantes del hijo de la Revolución francesa, el nombre de la guillotizada reina. La identidad de las tres mujeres y el orden de aparición, corresponden a las tres etapas básicas, ideológico-militares de la vida del protagonista. La primera, la culta Odile, es la casta novia con la que tiene concertado el matrimonio cuando regrese del caribe; con Marie Antoinette, la fogosa mulata, vive una corta pero intensa relación que es una verdadera exultación del sexo; con la «garrida y deslumbrante» (p.140) llanera, se casa, apadrinado, nótese, por nadie menos que el mismísimo «león de Apure», o sea, el general Páez que acababa de unir sus fuerzas con las del Libertador. Odile es la cultura europea –y eurocéntrica– de la que Fontenier no reniega pero que sí quiere trascender y contrastar con otros espacios culturales; Marie Antoinette es la encarnación –inunca mejor dicho!– no sólo de la sensualidad caribeña con su libertad sexual, sino también del vodú, al que Fontenier es iniciado, lo cual constituye su primer paso esencial en su proceso de americanización: «Siento ahora ser otro. Creo haberme lavado, purificado. Creo haberme ligado hondamente a esta tierra, estar inserto en ella y en ti. Acaso no pueda ya nunca ser el que fui antes» (p.100). Con la mulata haitiana se quedaba todavía, al menos en parte dentro del ámbito cultural francófono. La sustitución de Marie Antoinette por María Antonia coincide con la definitiva integración en el mundo hispánico; su padrino Páez le advierte: «Ya lo sabes, franchute. Casarte con ella es hacer profesión de llanero» (p.148). Y también en este caso, tiene lugar una especie de ceremonia iniciática, muy llanera: después de salir de la iglesia, Fontenier viste el traje típico del llano, toma en mano un lazo de vaquería y doma un potro. Enseguida después de esta escena, se pasa al último y brevísimo capítulo final en que se evoca la batalla de Calabozo en la que el ya coronel y americanizado Fontenier carga al frente de sus lanceros, dando pleno sentido al significado de su nombre: Victorien. *Nomen est omen*; como en el caso de Sofía y Esteban, dicho sea de paso...

## Conclusión

Genoveva Alcocer de *La tejedora de coronas* y Victorien Fontenier de *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* realizan el gran viaje

entre ambos mundos, el Viejo y el Nuevo; pero el de aquélla es de ida y vuelta mientras que, más de un siglo después, de Victorien se supone que nunca regresará a su punto de partida, por haberse encontrado con las promesas del futuro en su nueva patria. En las dos novelas, Europa –aunque con la notable excepción de España– es modelo y punto de referencia ideológico y cultural. Pero es un modelo que no puede ni debe ser *adoptado* sin más, sino que necesita ser *adaptado*, criticado y enriquecido; debe someterse a un proceso de mestizaje. Esta necesidad se alegoriza en las dos novelas mediante el doble motivo sexual-amoroso y religioso sincrético (el vodú). Estos dos rituales transforman a los protagonistas, mestizándolos y dándoles acceso a su destino final: como queda dicho, el ex-capitán del Imperio francés (o sea: un régimen que traicionó la Revolución), recibe a través de un proceso de americanización la oportunidad de reanudar con sus orígenes revolucionarios en la lucha independentista americana; Genoveva puede ser emisaria de las Ilustración en América, –y morir en el intento...– pero sólo después de haberse unido cierto tiempo con el negro Apolo Bolongongo.

Para el diálogo América - Europa, los itinerarios ideológico - existenciales de Genoveva Alcocer (¿precursora de Simón Bolívar?) y de Victorien Fontenier, con sus semejanzas y divergencias se complementan, en conformidad, por supuesto, con los respectivos momentos históricos. *La tejedora de coronas* y *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* son dos novelas que ejemplifican las reflexiones de Espinosa, citadas al principio, acerca de la pregunta cómo la literatura hispanoamericana se encara con el pasado y lo maneja como una forma de reconocimiento de una identidad histórica.

