

Genoveva Alcocer y la bruja de San Antero

El doble y sus posibilidades en *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa

Albeiro Arias*

Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto normal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy.

Jorge Luis Borges

Es frecuente encontrar en los estudios sobre la novela *La tejedora de coronas*¹, de Germán Espinosa, que la bruja de San Antero sea el *alter ego* de Genoveva Alcocer, pero casi siempre más allá de mencionar el hecho, no se profundiza en este aspecto ni en la importancia que tiene la bruja de San Antero en la novela.

El doble es un tema de viaje data en la literatura, no es sino recordar a Poe, Borges y Cortázar. El doble ha inspirado y participado en la mitología de la literatura debido a que esta ha sido articulada a partir de esquemas binarios: el bien se enfrenta al mal, el orden se opone al caos, la belleza a la monstruosidad, la normalidad a la irregularidad. No hay, prácticamente, matices

* Nacido en Ibagué, en 1977. Escritor y poeta. Candidato a Magister en Literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira. Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima (2008). Escribió el libro *Desheredado del paraíso*, en 2009. Correo electrónico: albeiro_arias@hotmail.com

1 Todas las citas son tomadas de: Espinosa, G. (1982 [2007]). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Punto de Lectura.

o estados intermedios. Este resulta ser un aspecto carnavalesco, si tenemos en cuenta que Bajtin (1974) homologa las estructuras ascendentes y descendentes a manera de inversión de roles. Se trata de mostrar estructuras en tensión o conflicto entre pares antitéticos equilibrados: el bien y el mal, Dionisio y Apolo, el caos y el orden.

El doble se ha conceptualizado de tres maneras en la narrativa (*alter ego*, *fetch* y *doppeltgänger*). El *alter ego*, que significa literalmente “el otro yo”, se trata de una persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra. Se usa para entender la psicología de los personajes, las necesidades de identificarse con otro, las inconformidades con su naturaleza, los pensamientos y sus actitudes. El *fetch* es un enviado que arrastra hacia la muerte. El *doppeltgänger*³ significa “el doble que camina”, es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa “doble”, y *gänger*, traducida como “andante”. Este término se les debe a los románticos alemanes, y su paternidad se le atribuye a Jean Paul Richter.

Herrera (1997, p. 33) dice que “... se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un YO protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino”. Para este mismo autor, el doble tiene diversas razones para aparecer, entre las que se pueden establecer: la fragmentación metafísica de la personalidad, la oposición de personalidades (el doble complementario) y el doble como emisario de la muerte o la locura.

El ensayista y catedrático venezolano Víctor Bravo (1985) propone al otro como la proyección del yo. El doble siempre es un producto exterior e interior a la vez y se manifiesta por voluntad –consciente o no– del sujeto o por intervención de medios científicos o mágicos.

¿Cómo se construye la bruja de San Antero?

Esta se construye en la novela a través de indicios o índices narrativos³, se trata de un signo que se convierte en una señal de algo que va a suceder o sucedió, busca avisar o informar sobre algo, pero debe ser el receptor o lector en nuestro caso, quien descifre a través de la abducción ¿de qué se trata?, ¿qué avisa?, ¿cuál es su causa?, etc. Los indicios dan a conocer algo oculto, generan conjeturas, confunden y retan al lector.

Germán Espinosa, de manera transversal en la obra, advierte, a través de indicios que Genoveva se va a convertir en una bruja. La misma Genoveva dice “Genoveva la pobre. La bruja, la loca, acababa de tejer una diadema de gloria” (p. 411). En este fragmento no sólo advertimos la aparición de la bruja de San Antero, sino que además nos da otro indicio de cómo esto puede llegar a ser: la locura. Luego a través del discurso indirecto libre, la narradora Genoveva le presta la voz a otros personajes para que la traten de bruja, como sucedió en Francia cuando fue atrapada realizando la misa negra: “Negué con todas mis fuerzas, dije que lo hecho era sólo una farsa, una especie de carnaval privado, además no había trazas del *corpus delicti*, se me rieron en las narices, ¡bruja!, ¡irrefragablemente bruja!” (p. 319). Lo mismo sucede con la hermana de Federico: “...María Rosa, con las manos como garras, me acusó de haberla engañado diciendo que iba por un médico, me responsabilizó por la muerte de su madre y, enloquecida por el dolor, acaso también por el remordimiento de no haber hecho nada, absolutamente nada, me llamó ¡bruja, bruja! ¡Bruja asesina! [...] tal como ahora los inquisidores me gritan ¡bruja! ¡Bruja apestosa!, tal como Marguerite me gritó *sorcieré*” (p. 314). Marguerite, también trata de bruja a Genoveva porque cree que esta hechizó a su hija Marie Trencavel: “...se armó de una escoba y, acusán-

2 Uno de los cuentos de Germán Espinosa lleva este título.

3 Para ampliar el tema, sugiero Barthes, R. (1972). *Análisis estructural del relato*. Madrid: Comunicación.



dome de haber embrujado a su hija para llevarla conmigo, me obligó a abandonar la casa” (p. 372). Genoveva también ve a una bruja en el espejo de Quito. Borges y Margarita Guerrero en *El libro de los seres imaginarios* dicen: “Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas y los hermanos gemelos, el tema del doble es común a muchas naciones” (Borges & Guerrero, 1999). El espejo también va a ser un indicio de la aparición del doble y qué tipo de doble será. La novela a través de indicios tenuous, pero recurrentes va generando un *leitmotiv*: la bruja, lo que será el embrión para la futura aparición de la bruja de San Antero.

Genoveva Alcocer y su imagen en el espejo

Entendiendo que la muerte es una experiencia límite, desarraigada del mundo que la circunda, Genoveva se abandona a sí misma; las cosas para ella pierden la realidad sustancial, práctica y tangible, ahora, a través de su monólogo, como forma de expiación y liberación, el mundo pasa a ser una forma de conciencia.

La bruja de San Antero se construye en la mente de Genoveva, como una manifestación de la pérdida del control del YO, es una reacción esquizoide y paranoica como respuesta a la muerte de quien siente la cercanía de la ejecución en la hoguera a manos de la inquisición. La bruja es, por tanto, una procreación metonímica que le permite contemplar su YO en otra imagen (un espejo, un *alter ego*) que la prolonga y le sobrevive, es la mirada ajena que la hace existir. “La imagen se bifurca: por un lado, se proyecta una figura bella y armoniosa y por otro, una imagen esperpéntica. [...] traspasa el plano de lo físico para llegar al plano psíquico...” (Calvo, 48). Por esta razón, la novela inicia con la mirada de Genoveva en el espejo “y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación” (p. 9).

Varias veces Genoveva en sus memorias recuerda su imagen en los espejos, tanto cuando era bella como cuando estaba decrepita. El espejo confirma la necesidad de Genoveva de reconocerse como otro yo “...no me encontré en ese espejo, desde donde en

cambio me observaba con repugnancia [...] sino una caricatura de la bruja que vi en el espejo artificioso de Quito, una caricatura de mi caricatura, que me decía en un contemplativo silencio que ya mi imagen de antaño sería para siempre no otra cosa que una mera imagen poética o quizá de retórica barata, y que en ninguna parte volvería a hallar su ajado recuerdo, ni a hallarme...” (p. 532). Genoveva crea a la bruja de manera inconciente, y digo que la crea porque ella misma duda de su existencia, es más una alucinación que dramatiza su angustia. Por momentos se identifica y por momentos trata de alejarse (alteridad). “El simbolismo recurrente del espejo en la disposición textual de la novela se concentra en la identidad de Genoveva, fragmentada entre la aprendiz de científica y la bruja de San Antero, entre el saber y el instinto, entre la luz racional y la oscura superstición” (Figueroa, 21). La mirada en el espejo es el mirar hacia su pasado individual, imbricado, por supuesto, en un pasado colectivo.

La bruja: alter ego de Genoveva

La bruja no tiene conciencia de que Genoveva existe, pero Genoveva sí tiene conciencia de la existencia de la bruja; por lo tanto, los opuestos no son simétricos ni tienen una identidad simultánea como en el caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de R. L. Stevenson. En el caso de *La tejedora de coronas*, un opuesto (Genoveva) contiene al otro (bruja de San Antero). Diremos que la duplicación es interior. El acto de percibir la identidad entre los dos parece ser una exclusividad del narrador: se nota la identidad entre yo y el otro, solamente desde la perspectiva de aquel que relata: “...la bruja de San Antero es complemento de la protagonista [...]. A diferencia de los demás personajes, incluso los que tienen las apariciones más fugaces, la bruja de San Antero nunca entra directamente en escena ni sus palabras son referidas de manera directa” (Silva R., 2008, p. 309). La bruja nunca habla, todo lo que conocemos de ella es referido por Genoveva. “...con lo cual no quiero decir que todos los nigromantes o cartománticos que conocí fueran embaucado-

res; para muestra, la propia bruja de San Antero, de cuyas artes puedo dar testimonio...” (p. 141). En el encuentro entre Genoveva y la bruja de San Antero se nota una división, aunque vislumbra algo de la identidad en el otro, eso desde la perspectiva de la narradora, esta se presenta como un *alter ego*.

Espinosa sugiere un límite que separa el yo del otro, pero nos confunde si la dualidad es una ilusión: “Su imagen se confunde con la de la bruja. Ve a alguien torturar e ignora si es a ella o a la bruja de San Antero, personaje o imagen que se aparece un día cualquiera en la mazmorra, imprecisándole los límites entre la realidad y la ficción” (Calvo, 48). O, tal vez, lo que hay es una fragmentariedad, pues entre Genoveva y la bruja de San Antero no existe la postulación de dos personalidades moralmente distintas como en Dr. Jekyll y Mr. Hyde, en donde uno puede establecer que hay uno malo y uno bueno, sino la coexistencia de dos tendencias (razón y mito) en un mismo sujeto y en un mismo tiempo y espacio. Quizá no importe si se trata de la imaginación de Genoveva, “Genoveva Alcocer, sola en el mundo, tan sola que tal vez se había vuelto loca, lo cual no descartaba yo misma...” (p. 41), de un estado de locura u onírico, sino la proliferación del yo resultante, que no busca una cuestión moral, sino la pregunta misma que constituye al ser humano: ¿quién soy? El encuentro con la bruja no es simplemente un conflicto de identidad, sino que es uno existencial que define el destino de Genoveva.

El personaje de Genoveva es un personaje común que se desenvuelve en contextos sociales represivos, por un lado, y defensores de la razón, por el otro, lo que la obliga a esconder la bruja que lleva en su interior, lo que le genera una tensión metafísica: “Con esta Genoveva medio bruja, medio sibila, medio vidente, medio ninfomaniaca, pero mujer total, Espinosa nos lleva a recorrer la Europa sacudida por las revelaciones de la Ilustración, entusiasmada con el estudio de la naturaleza, estrenando un sentimiento nuevo que le hace tener conciencia de la humanidad, en la realidad de sus aciertos y de sus torpezas” (Chalarcá, 2008, p. 150).

La bruja no tiene conciencia de que Genoveva existe, pero Genoveva sí tiene conciencia de la existencia de la bruja, por tanto, los opuestos no son simétricos ni tienen una identidad simultánea

Genoveva Alcocer: mujer fatal

En su libro *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand (2004, p. 485) establece una gramática de las imágenes, que muestra lo que se ha llamado el imaginario; es decir, el fondo común e inconsciente, la reserva arquetípica de todas las representaciones humanas.

En el régimen diurno del imaginario propuesto por Durand, la imagen de la feminidad se escinde en una dualidad inconciliable, en una antítesis irreductible. La feminidad es tan ambivalente como la luna y la noche. A la imagen de las madres y esposas fieles, sumisas y fecundas responde la imagen de la maternidad devoradora asociada frecuentemente con el símbolo teriomorfo de la araña. Y, por arriba de todas ellas, una mujer que no tiene la condición tranquilizadora ni de madre ni de virgen, se trata de la mujer fatal, aquella que interviene en el estable universo de valores masculinos y los reta con arrogancia: “... eso era el hombre, un ser a imagen y semejanza de un creador sin imagen ni semejanza” (p. 201).

La mujer fatal se corresponde con Genoveva Alcocer, atractiva y temible a la par, suscitando tanta pasión como terror, fascinante y destructiva, sensual y calculadora, fría y ardiente, complaciente y transgresora. La mujer que es capaz de desafiar todas las estructuras masculinas del siglo XVII y se atreve a profesar el pensamiento ilustrado “pues con el siglo XVIII el mundo emergía, o eso creían ellos, de entre las

Genoveva también defiende la sexualidad femenina, su cuerpo no es un lugar para el placer del otro y la procreación, sino para su propio placer, de ahí que sea estéril como los desiertos, para liberarse de su condición reproductiva y del miedo que eso trae para el placer de la mujer

tinieblas de una larga noche y, ahora, las ciencias naturales, con hombres tan versados como mi par de amigos geógrafos, y una filosofía de carácter racionalista y dinámico nos emanciparía de los prejuicios tradicionales, de las tutelas dogmáticas y nos incrustarían en una nueva época en que la humanidad sabría labrarse por sí sola su porvenir” (p. 79), defiende las ideas liberales “porque el hombre puede, pero raramente una 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 tan superiores a nosotros” (p. 161).

Genoveva también defiende la sexualidad femenina, su cuerpo no es un lugar para el placer del otro y la procreación, sino para su propio placer, de ahí que sea estéril como los desiertos, para liberarse de su condición reproductiva y del miedo que eso trae para el placer de la mujer. Genoveva no le tiene miedo al placer ni busca tener una imagen virginal ni mariana; por el contrario, experimenta hasta la saciedad, está con dos hombres, con mujeres,

con desconocidos, con negros esclavos, con un rey y también se masturba. Su posición de mujer fatal le permite ser bella y bruja a la vez: “Algo similar ocurre con aquellos significantes que van adquiriendo una masticada polivalencia, caso de “la bruja” que si a veces connota “mujer fea”, “loca”, “desalmada” y sobre todo “diabólica”, al final trastoca su sentido y se relaciona más con poeta, soñadora, visionaria o transgresora del orden en busca de mundos posibles” (Figueroa, 29). Los hombres más ilustres, formados y poderosos ceden ante su encanto, como es el caso del rey Luis XIV, George Washington, Benedicto XIV, Voltaire y el pintor Rigaud. La condición dual de la protagonista resalta en su imagen de mujer fatal, tierna y devoradora, intuitiva y calculadora, loca y visionaria, poeta y bruja.

La bruja de San Antero recusadora del poder y desmitificadora de la historia

En la narrativa latinoamericana del “pos-boom”, se ha destacado el desarrollo de un matiz genérico en la novela conocido como Nueva Novela Histórica (Rama, 1981, pp. 9-48), que propone una novedosa interpretación de la historia, primordialmente en cuanto a “su cuestionamiento explícito de la escritura de la historia y de sus observables e innovadoras estrategias narrativas” (Pons, 1996, p. 19). Este tipo de novelas participa en una discusión sobre la función de la ciencia histórica, cuestionando la posibilidad del conocimiento histórico objetivo, y contribuyendo a redefinir los objetivos, metodología y lenguaje de la historiografía, insertándose en el discurso novelístico contemporáneo de la posmodernidad y contradiciendo el discurso moderno de la novela histórica tradicional. La nueva novela histórica latinoamericana retoma la historia oficial que pretende ser una copia exacta de los hechos y es escrita por la historiografía y, a partir de ella, produce un historicismo crítico que crea una nueva versión ficcional para cuestionar, criticar, desmitificar, dialogar, inquirir y recusar dicha historia.

La novela histórica dice White es una afirmación de la narración como estructuradora del material histórico y como productora de

sentido. Los sucesos por sí mismos carecen de significado, es la narrativización de los mismos hechos, a través figuras retóricas como la metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía, en el discurso histórico la que les otorga una dimensión moral. El autor explica que para poder representar la realidad en un discurso histórico, es indispensable la imaginación. Sin la ayuda de la imaginación sería imposible reconstruir en la conciencia y en el discurso, un pasado compuesto por hechos, procesos y estructuras que no podemos percibir ni experimentar directamente. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia; por lo tanto, la historia no es un suceso, sino un relato sobre este suceso. Para White (1986), la explicación del pasado no pertenece unívocamente a la categoría de lo verdadero o a la de lo imaginario, sino que debe ser juzgada por la fuerza explicadora de las metáforas contenidas en ella.

Razón y magia

La intervención de la bruja exterioriza la intención didáctica de la novela y su posición ideológica frente a la historia. Fray Miguel Echarri es un personaje ficticio que sirve de puente para que, a través de él, la novela pueda recusar el poder y desmitificar la historia, dejando de relieve la corrupción administrativa no sólo de la Cartagena del siglo XVII, sino la del presente.

El enfrentamiento que mantiene Echarri con el gobernador De los Ríos por una amante permite que el lector se ubique en el plano de lo humano para entender de qué manera sentimientos como el amor, la pasión, la envidia, la ambición, el fracaso, el odio, entre otros, han influido decisivamente en el transcurso histórico de nuestros países.

Además de revelar cómo la historia pública incide en la historia privada, ésta nos muestra las dos caras de la moneda, que la historia privada también incide en la pública. En varias oportunidades, Genoveva repite lo siguiente: "...como bien lo recordaba Echarri al escribir sus memorias, veinte años más tarde, en el Convento Dominicano de Segovia, memorias que no pude leer jamás, pues fueron quemadas apenas unos años después, por disposición del

Maestro General de la Orden. Pero que la bruja de San Antero me desentrañó en sus lebrillos poco antes de morir..." (p. 84).

El hecho de que sea la bruja de San Antero quien reconstruya algunos apartados de las memorias de fray Miguel Echarri, es otra manera de llamar la atención del lector, para recordarle que se encuentra ante un artefacto ficcional poético que es auxiliado por la imaginación y la fantasía. En efecto, varios de los sucesos referidos por Genoveva jamás ella los pudo atestiguar directamente (es una de las limitantes de narrar en primera persona), para esto utiliza frases como "**dicen que decía** Hortensia García. Poco antes en un convento de Popayán" (p. 87) y "**Supongo** que se vistió lentamente [...] "y salió de la cabaña. Feliz **seguramente**" (p. 138). Con este tipo de frases, Genoveva llena sus carencias con supuestos; otra manera de llenar estos vacíos consiste en investigar y citar documentos apócrifos, inventados o reales para certificar y dar credibilidad a lo que dice: "pude, gracias a ese eslabón (logia matritense) **completar y completar los documentos relacionados** con el sitio de Cartagena y la toma de la ciudad por el barón de Pointis, documentos que **complementé** poco después con las relaciones que, **sobre los mismos sucesos**, hicieron el propio Pointis y el guardamarina de su escuadra, capitán general Louis Chancels de Lagrange" (p. 316).

Genoveva en algunos momentos sigue los patrones de la investigación historiográfica, buscando, analizando y contrastando documentos y versiones, deduciendo para llegar a una conclusión. "El autor suele valerse de complejos entramados simbólicos, que permiten la coincidencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva; a su vez, la estructuras narrativas se apoyan en el poder de la ficción para señalar aspectos problemáticos de la historia y para lograr sorprendentes invenciones del pasado en conexión con las incertidumbres del presente" (Figueroa, 190). De esta manera, la novela toma hechos documentados y referidos en los documentos oficiales como la toma de Cartagena, la entrega de la ciudad por parte del gobernador y su rebelión

contra el virreinato, pero de igual manera toma otros hechos no referidos en la historia oficial documentada y, que tal vez, nunca sucedieron, pero pudieron suceder como es el caso del fusilamiento de Federico, el robo del oro por parte del gobernador de Cartagena Diego De los Ríos y las memorias de fray Miguel Echarri (secretario del Santo Oficio).

La bruja de San Antero reconstruye la historia gracias a que recupera en sus lebrillos las memorias de fray Miguel Echarri (manuscrito encontrado), documentos que fueron quemados veinte años después de escritos en el Convento Dominicano de Segovia "Donde Miguel Echarri, ensimismado ante su viejo escritorio de caoba, como tuvo el valor de confesarlo en las memorias que, veinte años más tarde escribió en el Convento Dominicano de Segovia y que jamás pude leer, porque fueron quemadas apenas unos años después por disposición del Maestro General de la Orden, que las encontró pornográficas y blasfemas, pero que la bruja de San Antero me desentrañó en sus lebrillos llenos de agua poco antes de ser ejecutada por el Santo Oficio" (p. 132).

De esta manera, aunque la bruja de San Antero nunca entra en la novela de manera directa, sí tiene un peso decisivo en la novela y no es solo por su clarividencia que reconstruye el pasado, sino que más allá de este hecho, se avala en el conocimiento mágico como manera de representar las otras posibilidades de explicar el mundo, de descifrar las experiencias ontológicas, de sentir orgullo por ese mestizaje latinoamericano en donde fácilmente conviven la razón y la magia, como convive en Genoveva y su bruja de San Antero.

[...] lejos de ser un argumento para explicar nuestra diferencia, se convierte en la base que permite la superación de viejas contradicciones y deficiencias de un continente que se asfixia en el racionalismo y la desmitificación como el europeo.

El paso del pensamiento a la praxis implica en Genoveva una búsqueda incesante de las fuerzas del mundo, en oposición a las de un mundo teórico, fundamenta la concepción

cósmica de Genoveva quien, al igual que Fausto cuando busca la magia, no está remitiéndose a conjuros o pócimas, sino que desde su visión dialéctica ve el mundo como un gran libro en donde se encuentra la clave de la existencia humana (Laverde, 2005).

Con la bruja de San Antero se crea una versión paralela a la historia. Dando varias posibilidades, generando la dialéctica, el descentramiento y, sobre todo, es una forma de la novela de lograr ser contestataria al discurso homogéneo, centrado y monológico de la iglesia y la razón:

El discurso de Genoveva está lleno de réplicas desautorizantes contra ese destinatario genérico de la Santa Inquisición que entroniza un poder criminal y excluyente. La voz de Genoveva reacciona entrañablemente hacia las otras voces o palabras ajenas, de forma que contesta atacándolas directamente. Esta voz de Genoveva surge cuando el destinatario de su discurso regenta el discurso monológico de la iglesia (Lozano, 69-70, 24).

Por eso, ya no importa si lo que dice Genoveva es cierto o no, lo que importa es que en su discurso hay un deseo por transformar y transgredir la visión de mundo de la época en la que está sometida. Genoveva cree que se puede cambiar el mundo, de ahí, que aún perviva en ella las ideas románticas sobre el ansia de libertad y del saber. Su mundo, es un mundo de apertura, de tolerancia: "...su memoria se encuentra suspendida entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Genoveva, su discurso se desalienta, pues una vez se ha liberado de ponerse en contacto con el exterior, no requiere ya la prueba de la verdad, haciéndose autónomo y fenómeno puramente retórico de la memoria; no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad" (Figuroa, 1925).

La bruja como símbolo para recusar la inquisición

En *La tejedora de coronas* se recusa constantemente el poder y qué mejor represen-



tante del poder en el siglo XVII que la “Santa” Inquisición. De ahí que en su monólogo, Geneveva insistentemente está increpando y mostrando las torpezas de dicha institución. Primero cuando fray Miguel Echarri amenaza a Federico diciendo que ojalá alguien salga con historias de nuevos planetas y, que de ser así, tendrá que atenerse a las consecuencias, lo que a la postre impidió que se conociera que un americano había descubierto un planeta. Nadie supo, aparte de Geneveva, que Federico Goltar, en realidad, había descubierto un planeta, al que años más tarde, llamaría Urano: “... Donde el único futuro que un talento como el suyo podía vislumbrar eran las altas hogueras inquisitoriales o las mazmorras y las máquinas de tortura...” (p. 43). Con este evento se maximiza los ya conocidos errores del dogma cristiano como los acontecidos con Galileo y Copérnico: “...cuando el Santo Oficio condenó a Galileo Galilei a recitar todas las semanas los salmos penitenciales por el solo pecado de divulgar el sistema de Copérnico y, bien lo sabían ellos, entonces se concebía la tierra como

el ombligo del universo, a cuyo alrededor giraban el sol, la luna y las estrellas...” (p. 20). Geneveva recuerda varios crímenes cometidos por la inquisición no solo española, sino también, la francesa contra hombres de la ciencia, mostrando el profundo atraso y oscuridad en los que se sumía (y, tal vez, se sigue sumiendo) la iglesia católica.

Geneveva recuerda que la inquisición francesa no fue diferente de la española, ya que también ellos quemaron a Miguel Servet por el delito de descubrir la circulación pulmonar y el inverecundo papel que juega la respiración en la transformación de la sangre venosa en arterial. La bruja se convierte en un claro símbolo de rebeldía contra la inquisición, de ahí la necesidad de que Geneveva al momento de alcanzar toda su sabiduría se identifique con una bruja: “En ocasiones, Geneveva habla para sí misma (monólogo) y su parlamento se hace auténtico. La ironía surge en el momento en que toma conciencia de sus narratarios y, entonces, se hace necesario leer la ironía, traducirla, descifrarla. Mediante

La bruja de San Antero se va construyendo a través de toda la novela a partir de indicios narrativos, pero su aparición en el escrito solo se da durante los últimos días de vida de Genoveva Alcocer, momento límite por la proximidad de la muerte en la hoguera; esto hace que Genoveva reconstruya su yo en otra imagen, bien sea en el espejo o en su alter ego: la bruja de San Antero

esta técnica, los acontecimientos evocados son una ironía encubierta. El lector debe rechazar el sentido literal para hallar la verdadera intencionalidad del discurso” (Gómez Buendía, 62-63).

En conclusión, la bruja de San Antero se va construyendo a través de toda la novela a partir de indicios narrativos, pero su aparición en el escrito sólo se da durante los últimos días de vida de Genoveva Alcocer, momento límite por la proximidad de la muerte en la hoguera; esto hace que Genoveva reconstruya su yo en otra imagen, bien sea en el espejo o en su *alter ego*: la bruja de San Antero; pero la bruja no es un opuesto simétrico ni una identidad paralela, sino una duplicación interior donde una identidad (Genoveva) contiene la otra (bruja). La dualidad no solo se presenta con la bruja, sino con el hecho de que Genoveva se muestre como una mujer fatal, aquella que interviene en el estable universo de los valores masculinos del siglo XVII y los reta con arrogancia, transgrediéndolos. Genoveva es tierna y devoradora, intuitiva

y calculadora, loca y visionaria, poeta y bruja.

La bruja de San Antero nunca entra en la novela directamente y todos sus actos son referidos por Genoveva; sin embargo, tiene una función primordial y es el hecho de reconstruir la historia gracias a que recupera en sus lebrillos las memorias de fray Miguel Echarri. Estos documentos son el puente que permite a la novela, desde el punto de vista de Genoveva, recusar el poder y desmitificar la historia. La bruja se convierte en un claro símbolo de rebeldía contra el poder colonial español, la corrupción administrativa y la inquisición.

Finalmente, quiero dejar en el aire una suposición: la bruja de San Antero recupera las memorias perdidas de Echarri, memorias que fueron incineradas por el Maestro General de la Orden, y gracias a ella las pudimos conocer. ¿Será acaso que quien narra y reconstruye la vida y peripecias de Genoveva no es Genoveva sino la misma bruja de San Antero?

Ibagué, septiembre de 2009

Referencias

- BAJTIN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Ediciones Six Barral.
- BARTHES, R. (1972). *Análisis estructural del relato*. Madrid: Comunicación.
- BORGES, J. L. & Guerrero, M. (1999). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1.ª reimpresión.
- BRAVO, V. (1985). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- CALVO CUBILLOS, C. L. (s.f.). Genoveva Alcocer: personaje autobiográfico o autor implicado. En AA.VV. *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá: Fundación Fumio Ito, Pontificia Universidad Javeriana.
- CHALARCÁ ATEHORTÚA, J. (2008). *Germán Espinosa, señas del Amanuense*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- DURAND, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.
- ESPINOSA, G. (2007 (1982)). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Punto de lectura.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, C. R. (s.f.). El diseño de *La tejedora de coronas*. Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible. En AA.VV. *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá: Fundación Fumio Ito, Pontificia Universidad Javeriana.
- FIGUEROA, C. R. (Julio-Diciembre, 2007). Tres espacios más allá de Macondo. En Ángel, Fayad Espinosa, *Tabula rasa* (7). Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- GÓMEZ BUENDÍA, B. I. (s.f.). Genoveva. Cronista de la nueva historia. En AA.VV. *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Pontificia Universidad Javeriana.
- HERRERA, V. (1997). *La sombra en el espejo*. 1.ª edición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LAVERDE OSPINA, A. (Julio-Agosto-Septiembre, 2005). *La tejedora de coronas* o el reingreso a la historia en busca de lo esencial. En *Revista Casa de Asterión*, 6 (22). Barranquilla: Universidad del Atlántico. Consultado en: <http://casadeasterion.Homestead.Com/vol6n22tejed.html>
- LOZANO Z., A. (2004). Fenómenos artísticos discursivos en la novela *La tejedora de coronas*. En *Revista Huellas*, vol. Doble 69 y 70. Barranquilla: Uninorte.
- PONS, A. C. (1996). *Memorias del olvido: del paso, García Márquez, Saer y la nueva novela histórica de finales del siglo XX*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.
- RAMA, Á. (1981). Los contestatarios del poder. En Rama, Á., *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964-1980*. México: Marcha Editores, Col. Letras.
- SILVA RODRÍGUEZ, M. E. (2008). *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. Tesis doctoral. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Barcelona: Bellaterra: Universidad de Barcelona.
- WHITE, H. (1986). *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart. En Grinberg Pla, Valeria. (Julio 18-21, 2000). La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. En Ponencia presentada en el V Congreso Centroamericano de Historia, en la mesa de historia y literatura, coordinada por el doctor Werner Mackenbach y la M.Sc. Patricia Fumero, San Salvador, El Salvador. ■