

Genoveva Alcocer y la bruja de San Antero: el doble y sus posibilidades en *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa*

Genoveva Alcocer and San Antero's Witch: the Double and its Possibilities
in *La tejedora de coronas* by Germán Espinosa

Albeiro Arias

albeiro_arias@hotmail.com

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Recibido: 12 de octubre de 2012. Aprobado: 25 de mayo de 2013

Resumen: este ensayo busca hacer un análisis del papel que desempeña la bruja de San Antero como proyección, doble o *alter ego* de Genoveva Alcocer, protagonista de la novela *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa. La intervención de la bruja exterioriza la intención didáctica de la novela y su posición ideológica frente a la historia, para desmitificarla y recusar el poder. La bruja también permite acentuar a la mujer fatal que representa Genoveva.

Palabras claves: Espinosa, Germán; *La tejedora de coronas*; doble en la literatura; Nueva Novela Histórica.

Abstract: This essay aims to analyze the role of the Witch of San Antero as projection, double or *alter ego* of Genoveva Alcocer, main protagonist of the novel *La tejedora de coronas* by Germán Espinosa. The intervention of the witch exteriorizes the didactic intention of the novel and its ideological position on history to demystify it and challenge the power. The witch also allows you to accentuate the fatal woman which represents Genoveva.

Keywords: Espinosa, Germán; *La tejedora de coronas*; double in the literature; New Historical Novel.

* Artículo de reflexión.

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 hartó normal para durar mucho más tiempo.
Aconsejar o discutir era inútil,
porque su inevitable destino era ser el que soy.

JORGE LUIS BORGES

Introducción

Es frecuente encontrar en los estudios sobre la novela *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa, que la bruja de San Antero es 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 dentro de la novela.

El doble es un tema de vieja 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, a la belleza la monstruosidad, a la normalidad todo lo irregular. No hay, prácticamente, matices o estados intermedios. Este resulta ser un aspecto carnavalesco si tenemos en cuenta a Bajtín (1974), quien 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: 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*, que es un enviado que arrastra hacia la muerte, y el *doppeltgänger*,¹ que 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 se atribuye a Jean Paul Richter su paternidad. Herrera dice que “se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un YO protagonista, para el que tal contem-

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

plación constituirá un conflicto. A partir de entonces el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino” (1997:33). 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 (33). El ensayista y catedrático venezolano Víctor Bravo propone, en primer lugar, el otro como 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 (1985: 133).

1. ¿Cómo se construye la bruja de San Antero?

La bruja de San Antero se construye en la novela a través de indicios o índices narrativos,² se trata de un signo que se convierte en un indicio 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 índices, 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” (Espinosa, 2007: 411). En este fragmento no solo advertimos la aparición de la bruja de San Antero, sino que además nos da otro indicio de cómo esto puede llegar a suceder: 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 solo una farsa, una especie de carnaval privado, además no había trazas del *corpus delicti*, se me rieron en las narices, ¡bruja!, ¡irrefragablemente bruja!” (2007: 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 Margue-

2 Para ampliar el tema sugiero Barthes (1972).

rite me gritó *sorcieré*” (314). Marguerite también trata de bruja a Genoveva porque cree que hechizó a su hija Marie Trencavel: “se armó de una escoba y, acusándome de haber embrujado a su hija para llevármela conmigo, me obligó a abandonar la casa” (Espinosa, 2007: 372). Genoveva también ve a una bruja en el espejo de Quito. 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 tenues pero recurrentes, va generando un *leitmotiv*: la bruja, lo que será el embrión para la futura aparición de la bruja de San Antero.

2. Genoveva Alcocer y su imagen en el espejo

Occidente ha abusado de la imagen de la bruja porque distorsiona la imagen de la mujer y de lo femenino, así como la sangre menstrual es vista como agua nefasta que hay que evitar y rechazar, la mujer impura que menstrua se convierte en culpable del pecado original “como sugiere profundamente la tradición cristiana, si por el sexo femenino se ha introducido el mal en el mundo, es que la mujer tiene poder sobre el mal” (Durand, 1981: 109). Cuando la mujer se resiste en aceptar el mundo falocéntrico, cuando tiene gustos sexuales diferentes, cuando cuestiona, cuando no se calla ante lo injusto, es tildada de bruja y condenada al castigo. La imagen de la mujer se perpetúa en el régimen nocturno como los constructos de género a través de los siglos. Genoveva, al no poder crearse una imagen propia, se adecúa una que no le corresponde: la bruja. 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 la conciencia.

La bruja de San Antero se construye en la mente de Genoveva como una manifestación de la pérdida del control del yo de Genoveva, 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, 1992: 48). Por esta razón la novela inicia con la mirada de Genoveva en el espejo: “y quedé des-

nuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación” (Espinosa, 2007: 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” (Espinosa, 2007: 532). Genoveva crea a la bruja de manera inconsciente, 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, 1992: 21). La mirada en el espejo es el mirar hacia su pasado individual, imbricado, por supuesto, en un pasado colectivo.

3. 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 tanto los opuestos no son simétricos ni tienen una identidad simultánea, como en el caso del Dr. Jekyll and 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 aquél 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, 2008:309). 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 embaucadores, para muestra la propia Bruja de San Antero, de cuyas artes puedo dar testimonio...” (Espinosa, 2007: 141). En el encuentro entre Genoveva y la bruja de San Antero

se nota una división, aunque hay un vislumbre de la identidad en el otro, eso desde la perspectiva de la narradora, presentándose 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 de la realidad y la ficción” (Calvo, 1992: 48). O tal vez lo que hay es una fragmentariedad, pues entre Geneveva y la bruja de San Antero no existe la postulación de dos personalidades moralmente distintas, como en Dr. Jekyll and Mr. Hyde, en donde uno puede establecer que hay un malo y un 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 una imaginación de Geneveva:

Geneveva Alcocer, sola en el mundo, tan sola que tal vez se había vuelto loca, lo cual no descartaba yo misma...” (Espinosa, 2007: 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 un conflicto existencial que define el destino de Geneveva.

Geneveva es un personaje común que se desenvuelve en contextos sociales represivos, por un lado, y defensores de la razón, por el otro, obligándola a esconder el costado oscuro que lleva en su interior y que encarna toda la potencia de su ser femenino. Esto le genera una tensión metafísica: “Con esta Geneveva 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: 150).

4. Geneveva Alcocer: mujer fatal

En su libro *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*, Gilbert Durand (1981) establece una gramática de las imágenes, que permite dar cuenta de lo que se ha dado en llamar 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” (Espinosa, 2007: 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 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” (Espinosa 2007: 79). La mujer patrocina 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” (2007: 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” (Figuroa, 1992: 29). Los hombres más ilustres, formados

y poderosos ceden ante su encanto, es el caso del rey Luis XIV, George Washington, del papa Benedicto XIV, de Voltaire y el pintor Rigaud. La condición dual de la protagonista resalta su imagen de mujer fatal, tierna y devoradora, intuitiva y calculadora, loca y visionaria, poeta y bruja.

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

En la narrativa latinoamericana del “postboom”, se ha destacado el desarrollo de un matiz genérico dentro de la novela, conocido como Nueva Novela Histórica (Rama, 1981: 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: 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, 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 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 (White citado por Grinberg, 2000).

6. 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 solo de la Cartagena del siglo XVII sino la del presente.

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 (Figuerola, 2007:190).

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, nos muestra las dos caras de la moneda, que la historia privada también incide en la historia 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..." (Espinosa, 1997: 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, muchos de los sucesos narrados por Genoveva ella no los atestiguó directamente (es una de las limitantes de narrar en primera persona), por eso utiliza frases como "dicen que decía Hortensia García. Poco antes en un convento de Popayán" (1997: 87) y "Supongo que se vistió lentamente [...] y salió de la cabaña. Feliz seguramente" (138).

Con este tipo de frases Genoveva llena sus carencias con supuestos. Otra manera de llenar estos vacíos consiste en investigar y citar documentos apó-

crifos, inventados o reales, para certificar y dar credibilidad a lo que dice: “pude, gracias a ese eslabón (logia matritense) completar y compilar 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” (Espinosa, 1997: 316).

Geneveva en algunos momentos sigue los patrones de la investigación historiográfica, buscando, analizando y contrastando documentos y versiones, deduciendo, para llegar a una conclusión. 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, manuscritos 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” (Espinosa, 1997: 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 historia, y no es solo que su clarividencia reconstruye el pasado, sino que más allá de este hecho, se avala el conocimiento mágico como una 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.

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 al mundo como un gran libro en donde se encuentra la clave de la existencia humana (Laverde, 2005: en línea).

Con la bruja de San Antero se crea una versión paralela de la historia. Facilitando varias posibilidades, generando la dialéctica, el descentramiento y, sobre todo, logrando ser contestataria al discurso homogéneo, centrado y monológico de la iglesia y de 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, 2003: 24).

Por eso ya no importa si lo que dice Genoveva es cierto o no, lo que importa es que en el discurso de Genoveva 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 pervivan 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, 2007: 192).

7. La bruja como símbolo para recusar la Inquisición

En *La tejedora de coronas* se recusa constantemente el poder, y qué mejor representante del poder en el siglo en el siglo XVII que la “Santa” Inquisición. De ahí que en su monólogo Genoveva constantemente está increpando y

mostrando las torpezas de dicha institución. Primero cuando fray 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 Genoveva que Federico Goltar, en realidad, había descubierto un planeta, al cual, años más tarde, llamarían 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” (Espinosa, 2007: 43).

Con este evento se maximizan 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” (Espinosa, 2007: 20). Genoveva 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.

Genoveva recuerda que la Inquisición francesa no fue diferente de la española, pues 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 al momento de alcanzar toda su sabiduría se identifica con una bruja:

En ocasiones, Genoveva 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 esta técnica, los acontecimientos evocados son una ironía encubierta. El lector debe rechazar el sentido literal para hallar la verdadera intencionalidad del discurso (Gómez, 1992: 62-63).

En conclusión: la bruja de San Antero se va construyendo a través de toda la novela a partir de índices narrativos, pero su aparición en la novela solo se da durante los últimos días de vida de Genoveva Alcocer, momento límite por la proximidad de la muerte en la hoguera, lo que genera que Genoveva reconstruya su yo en otra imagen, bien sea el espejo o 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 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, 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?

Bibliografía

1. Barthes, Roland. (1971). *Análisis estructural del relato*. Madrid: Comunicación.
2. Bajtin, Mijaíl. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
3. Bravo, Víctor. (1985). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
4. Calvo Cubillos, Clara Lucia. (1992). "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, 41-58.
5. Chalarcá Atehortúa, José. (2008). *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Bogotá: Universidad Javeriana.
6. Durand, Gilbert. (1981). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

7. Espinosa, Germán. (2007). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Punto de lectura.
8. Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. (1992). “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, 15-40.
9. Figueroa, Cristo Rafael. (2007). “Tres espacios más allá de Macondo (Ángel, Fayad. Espinosa)”. *Tabula Rasa*, 7, 179-194.
10. Gómez Buendía, Blanca Inés. (1992). “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, 77-104.
11. Grinberg Pla, Valeria. (2000). “La novela histórica de finales del siglo xx y las nuevas corrientes historiográficas”. Ponencia presentada en el *v Congreso centroamericano de historia*, San Salvador, El Salvador, 18 al 21 de julio. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/novhis.html> [Consultado el 8 de agosto de 2011].
12. Herrera, Víctor. (1997). *La sombra en el espejo: Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
13. Laverde Ospina, Alfredo. (2005). “*La tejedora de coronas* o el reingreso a la Historia en busca de lo esencial”. *Revista casa de Asterión*, 22. Disponible en: <http://casadeasterion.Homestead.Com/vol6n22tejed.html> [Consultado el 8 de agosto de 2011].
14. Lozano Z. Adriana. (2003). “Fenómenos artísticos discursivos en la novela *La tejedora de coronas*”. *Revista Huellas*, 69-70, 18-26.
15. Pons, Ana Cristina. (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.
16. Rama, Ángel. (1981). “Los contestatarios del poder” En: *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha: 1964-1980*. México: Marcha Editores 9-48.
17. Silva Rodríguez, Manuel Enrique. (2008). *Las Novelas Históricas de Germán Espinosa*. Tesis doctoral. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Bellaterra: Universidad de Barcelona.