

Espiritualidad negra, religiosidad y mito en *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa*

Black Spirituality, Religiosity and Myth in *Los cortejos del diablo*
by Germán Espinosa

Manuel Silva Rodríguez
Universidad del Valle, Colombia

Recibido: 1 de marzo de 2013. Aceptado: 26 de abril de 2013

Resumen: este artículo propone una lectura de la presencia del espíritu y la religiosidad de origen afrodescendiente en la Cartagena colonial de la novela *Los cortejos del diablo*, de Germán Espinosa. El texto intenta mostrar que en esta novela histórica el ancestro cultural africano representa el factor desequilibrante del orden colonial y la promesa utópica de una libertad perdida y por recuperar.

Palabras claves: brujería; colonia; novela histórica colombiana; religiosidad africana; Santo Oficio; Espinosa, Germán; *Los cortejos del diablo*.

Abstract: this article proposes a reading of the presence of spirit and religiosity of African-descendet origin in the colonial Cartagena in the novel *Los cortejos del diablo* by Germán Espinosa. This paper attempts to show that the African cultural ancestry represents in this historical novel the destabilizing factor of the colonial order and the utopian promise of freedom lost and to be recovered.

Keywords: witchcraft; colonial era; Colombian historical novel; African religiosity; Holy Office; Espinosa, Germán; *Los cortejos del diablo*.

* Este artículo se origina en la investigación doctoral *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona en el 2008 para optar al título de doctor en teoría de la literatura y literatura comparada.

Introducción

Los cortejos del diablo. Balada en tiempos de brujas (1970) es la primera novela que el escritor cartagenero Germán Espinosa (1938-2007) publicó. Entre otras cualidades, este trabajo se caracteriza por reunir personajes y acontecimientos históricos registrados en las crónicas de la Cartagena del siglo xvii y por darles un tratamiento particular en el mundo configurado por la ficción. Es ahí, al emprender un ejercicio de reescritura de la historia, donde la novela de Espinosa incorpora rasgos asociados a la cultura negra y donde dota a esta de un sentido histórico especial al describir un modo como se transfiguró en el encuentro intercultural y racial que significó el periodo colonial. En esta reescritura, además, la herencia cultural africana es representada como un factor de desestabilización y ruptura del orden simbólico y religioso español encarnado en el Santo Oficio y, en consecuencia, como una suerte de legado fundacional y programático hacia el cual el presente debería mirar.

Este artículo pretende, por lo tanto, exponer una serie de elementos que en la ficción, al volver sobre la historia, otorgan un valor decisivo a la presencia de la cultura africana en la historia continental y nacional. El texto, entonces, muestra cómo a través de varios personajes —de lo que ellos personifican como valores culturales y sociales, de las tensiones que protagonizan en el relato— la ficción propone una lectura de la búsqueda de la libertad colectiva durante la colonia. Una búsqueda descrita como una contienda que no fue —ni es— librada solo en los campos de batalla ni por los próceres consagrados por la historia oficial.

El declive del poder inquisitorial

La trama principal de *Los cortejos del diablo* es el declive del inquisidor Juan de Mañozga y de la Inquisición en la Cartagena de Indias del siglo xvii. Este núcleo narrativo se puede leer, en clave bajtiniana, como el destronamiento del rey en el carnaval. Con Mañozga, quien personifica en la ficción la autoridad inquisitorial en decadencia, se manifiesta la relatividad del poder, la crisis y el anuncio del cambio en un orden ideológico, cultural y político. Ahora bien, la ficción histórica presenta este declive como resultado del enfrentamiento entre dos visiones de mundo que, a su vez, encarnan sendos poderes: la religión católica y los valores de la Contrarreforma son derrotados por el espíritu religioso y libertario de los esclavos y los cimarrones.

La novela desarrolla este planteamiento a través de la mirada desengañada y amarga de Mañozga; de los recuerdos de sus días de estudiante; de sus ambiciones, sus planes, sus sueños, sus frustraciones y de su fracaso en una Cartagena de noches gobernadas por músicas y rituales afros. La llegada del inquisidor a Cartagena cuando acababa de recibir el nombramiento del rey en el cargo de presidente del tribunal y sus primeros años en la plaza, aderezados con petulancia y pomposidad, constituyen la cima de su vida y del poderío de la Inquisición en la ciudad. Pero ese estado cambia pronto. Como el propio personaje lo reconoce, el punto de inflexión de su trayectoria lo fija el momento en que decide perseguir la brujería y cuando condena a la hoguera al mulato Luis Andrea. A partir de entonces comienza el ocaso de Mañozga y del Santo Oficio. Y, en una clara oposición, se vislumbra el valor que la ficción concede al espíritu y a la cultura afrodescendiente.

El declive adquiere forma con la pérdida progresiva de las facultades del inquisidor y la disminución del miedo que el Santo Oficio despertaba entre el pueblo. Mañozga pregunta al alcaide de la ciudad: “[¿]En qué exacto momento, Fernández de Amaya, comienza nuestra decadencia? Qué fortuna si pudiéramos saberlo” (Espinosa, 1985: 107). Y en otro lugar él mismo se responde: “Mi ruina empezó recién venido a la ciudad, cuando aquel frailuco bujarrón me persuadió de poner en la hoguera al jeque maldito, a Luis Andrea, príncipe de los cimarrones y oficiante del cabrón negro” (Espinosa, 1985: 18).

De esta manera, *Los cortejos del diablo* ofrece una reconstrucción de la Cartagena del siglo XVII, creando, a partir del material histórico, tanto una representación de la tensión existente entre las fuerzas sociales y culturales inscritas en el orden colonial como del cuestionamiento y la descomposición de ese orden. En esta reconstrucción constituyen un signo importante las luchas por el predominio de una u otra forma de la religión: en particular la versión católica española de la Contrarreforma, confundida en sus pugnas intestinas, y la religiosidad de los cimarrones, mulatos y mestizos que, pese a la represión, es practicada y extendida por fuera del control del Santo Oficio. El resquebrajamiento del poder de la Inquisición y el cuestionamiento al valor de una sola fe se muestra en la ficción, entonces, como resultado de la presencia en el régimen colonial del espíritu de Luis Andrea y de la prolongación de sus creencias, de sus ímpetus libertarios y de sus ritos en las prácticas mágico-religiosas de la hechicera Rosaura García y de su “extensa” parentela:

Un relámpago buziráquico alertó a los elementos. Y alertó también a los innúmeros parientes de la bruja, los cuales, distraídos en sus diversos menesteres, fueron volviendo la vista a la puerta de aquella habitación, sabedores de que por allí saldría sin aviso previo la anciana para congregarlos y derramar sobre ellos el licor de su vieja y sustanciosa sabiduría (Espinosa, 1985: 137).

El sentido de comunión de los negros, los mulatos y los mestizos, generado alrededor de sus formas de lo religioso, conforma, contra la Inquisición y la corona, un tipo de contrapoder desestabilizador. Es aquí donde, transfigurando la historia en la ficción, en *Los cortejos del diablo* las figuras de Luis Andrea y Rosaura García se erigen como dos símbolos de resistencia, de mestizaje cultural y del legado africano a la historia, a la distribución social del poder y a la configuración de un discurso sobre la identidad cultural. Frente a Mañozga, un personaje construido a partir de una existencia histórica datada,¹ la bruja y hechicera Rosaura García se erige en un claro factor de contrapunto.² Aunque en los documentos a que he tenido acceso sobre personas acusadas y procesadas por brujería en Cartagena no he hallado el nombre de Rosaura García, según Cristo Rafael Figueroa, uno de los más asiduos analistas de la obra de Espinosa, tanto Rosaura como su madre Juana García³ son “brujas históricas” (Figueroa, 2001: 16).

En cualquier caso, Rosaura aprende de Juana los secretos de la hechicería, y gracias a ellos, a su lucidez senil y a su magnífica memoria, puede ejercer su papel. Rosaura García encarna sobre todo una idea. De ahí su valor simbólico y, en gran medida —como expondré luego—, su carácter mítico.

1 De Juan de Mañozca (con ce) se sabe que nació en México y que por su origen americano fue destinado al tribunal cartagenero. Después de su estancia en Cartagena, transcurrida entre 1610 y 1623, fue nombrado inquisidor en Lima, donde permaneció hasta 1625, y finalmente fue inquisidor en México, ciudad en la que falleció. José Toribio Medina aporta los siguientes datos de esta figura: “El inquisidor segundo [en Cartagena] era don Juan de Mañozca, entonces de edad de cuarenta y dos años, subdiácono, graduado de bachiller en artes por la Universidad de México en 1596 y en cánones por la de Salamanca en 1600, y allí también de licenciado en 1608” (Medina, 1952: 175).

2 Este personaje también sostiene relación estrecha con otros de la novela siguiente de Espinosa, *La tejedora de coronas* (1982). Rosaura García es un obvio antecedente de la joven bruja de San Antero y, sobre todo, de Genoveva Alcocer, la gran protagonista de la otra novela de Espinosa cuyas acciones se desarrollan en la Cartagena colonial. El aspecto de bruja, el papel transgresor y la avanzada edad de Rosaura, así como la función de su memoria en el relato son rasgos compartidos por Rosaura y la Genoveva casi centenaria que evoca su vida. Igualmente, en el caso de Rosaura y la bruja de San Antero, es evidente que con sus poderes y sus lebrillos mágicos ambas tienen la función de recuperar el pasado.

3 Juana García es un personaje de una crónica de *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle.

Con su brujería y su visión pagana del mundo, Rosaura es la representación de algunas costumbres y creencias extrañas, pero sobre todo contrarias a las instituciones del régimen colonial. Por ser diferentes, precisamente, sus rasgos culturales son primero calificados como peligrosos y, después, son perseguidos y reprimidos. Aunque, en lo que sin duda da sentido a una de las enseñanzas que parece querer dejar la novela, a la postre las autoridades coloniales no consiguieron extinguirlos. Por el contrario, esa mezcla de religiosidad, festividad, sensualidad y rebelión son aspectos de la cultura africana que, sugiere la ficción, arraigaron en el Nuevo Mundo y prolongaron su permanencia en el tiempo. Así parece vaticinarlo el discurso que, antes de morir, Rosaura pronuncia en la plaza delante de su parentela y del inquisidor:

Entonces alargó su voz en trémolo de armonio y despejó la bruma que velaba el futuro del continente. Se refirió a las gestas libertadoras y las juzgó inútiles mientras la fiebre del oro, contagiada de España, no fuera extirpada y no se espantara de una vez para siempre a los extranjeros rapaces que veían en estas tierras una alacena con la cual abastecer sus apestosas cocinas y sazonar sus guisos de sangre humana. Habló de asesinatos, persecuciones, racismos y nuevas inquisiciones que, bajo diversos nombres, prosperarían aquí antes de que el dios Buziraco, redivivo y más poderoso que nunca, barrierá toda aquella inmundicia y formara con ella un arco gigantesco que, como el arco iris tras el Diluvio Universal, fuese la garantía de su paz y alianza (Espinosa, 1985: 157).

Ajena a las torturas que el tiempo ha deparado a Mañozga, Rosaura es un ser ligero —literalmente flota—, sin tormentos físicos ni dudas acerca de su pasado y de las creencias que profesa. Presentada casi como un ser divino capaz de obrar milagros, Rosaura García es además una figura que da voz a la memoria colectiva, es una anciana que trasmite la historia a la manera en que lo hace la tradición oral. En sus 106 años de vida, Rosaura tiene casi la misma edad de la ciudad —107 según el año histórico en el cual transcurren las acciones de la novela—. Por ello Rosaura ha visto y le han contado cómo con el desembarco de los españoles una aldea de indios un tanto idílica se ha transformado en una ciudad caótica, cruzada por conflictos, prohibiciones y persecuciones.

Por otro lado, según documentos históricos, Luis Andrea fue un mestizo que actuó como mohán del culto a Buziraco, motivo por el cual fue acusado de brujería, reconciliado —integrado al catolicismo— y sentenciado a prisión

perpetua y a galeras en el primer auto de fe ejecutado en Cartagena en 1614.⁴ El personaje de ficción, en cambio, es un mulato perseguido, torturado y pasado por el fuego de la Inquisición: “Aún te veo, meado y cagado en las bragas, avanzar entre una doble hilera de arcabuceros, hacia la pira crepitante que, por primera vez en estas tierras de Belcebú, habíamos avivado en el centro de la plaza” (Espinosa, 1985: 18), dice Mañozga. En la novela, además, supuestamente el diablo, las brujas y los brujos desatan sobre la ciudad una fuerte sequía como venganza por la tortura y la muerte de Luis Andrea.

Luis Andrea viene a constituir una especie de unidad con Rosaura García. En efecto, Luis Andrea no interviene directamente en las acciones del relato; su historia y sus hechos se representan cuando es evocado una y otra vez por Mañozga y por Rosaura. Sin embargo, Luis Andrea es una presencia desplegada en todo el ámbito de la narración: como recuerdo y como legado espiritual que anima la rebelión de Rosaura. Si bien ella lo crió, fue él quien avivó un espíritu de rebelión que luego, tras su muerte, Rosaura recoge: “Ella lo vio nacer y esa noche, noche de aquelarre, se vieron grandes señales en el cielo, como en la del nacimiento de Abenámbar” (Espinosa, 1985: 133). Luis Andrea es el símbolo del ser pagano que contradice una visión institucional de lo sagrado en el marco de la tensión religiosa recreada en *Los cortejos del diablo*; es símbolo también de la afirmación de lo que parece entenderse como autóctono en la ficción, de la libertad en el contexto del sometimiento a otra cultura y de la resistencia a la esclavitud como sistema económico característico del periodo colonial: “Luis Andrea [...] invocabas a tu demonio, que se manifestaba (y) decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España” (Espinosa, 1985: 60).

Es entonces la unidad Rosaura-Luis Andrea —manifestada en rituales, creencias, recuerdos, credos, vínculos familiares y comunión popular— la que diluye el poder imperial e inquisitorial a través de la desestabilización de la

4 Según la Relación del auto de fe dirigida por los inquisidores Salcedo y Mañozca al director general de la Inquisición y al rey en España, recogida por Splendiani (Splendiani et al., 1997, vol. 2: 35-37), se dice lo siguiente: “Luis Andrea, mestizo, hijo de india y de un hombre extranjero, natural de esta ciudad de Cartagena y vecino de Granada, pueblo de indios la tierra adentro en esta provincia, de edad de treinta y ocho años. Por espacio de diez y seis años, poco más o menos, tuvo pacto expreso con el demonio y creyó en él y le adoró con creencia y apostasía, haciendo oficio de Mohán (que es ser maestro de idolatrías)”. Al final del aparte dedicado a Luis Andrea, en la relación se dice que él “Salió en auto público de fe, fue reconciliado en forma, con confiscación de bienes y condenado a hábito, cárcel perpetua por todos los días de su vida en esta ciudad, y que en los ocho años primeros sirva en las galeras de España a Vuestra Majestad a remo y sin sueldo, y después vuelva a cumplir su carcelería”.

autoridad del inquisidor Mañozga, de la perturbación de su conciencia y de la deformación de su cuerpo. La disolución de la conciencia y las sobrevinientes deformación corporal y pérdida de autoridad del inquisidor devienen como efecto de la lucha infructuosa que él libra contra la espiritualidad negra que, en forma de brujos y brujas y en el tam tam de los tambores, sobrevuela por la atmósfera caribe. Ese espíritu, reprimido y sometido al orden de la economía colonial durante la claridad diurna, se libera en la noche.

Y es que para Mañozga la noche es la derrota, es el trance hacia otro orden, su pérdida del control. Para el inquisidor, la noche es un tiempo prolongado, de recogimiento en sí mismo y de delirio. A través de Mañozga la noche abre y cierra el relato: “hace tres noches que vienen puntuales a carcajearse, recorridas por esos cocuyos, tan pronto los velones se encienden y aun cuando se han apagado” (Espinosa, 1985: 15); “Ya sé que nunca podré librarme de su helada carcajada en las noches de maleficio. Sé que jamás dejaré de escuchar su sofión cuando los velones se encienden y aun cuando se han apagado” (Espinosa, 1985: 163). Una noche que parece hacerse eterna, una oscuridad alucinante que se presenta como estado de conciencia es el castigo infligido a Mañozga por desafiar, agazapado en su autoridad de español e inquisidor, un poder que él no podía ni estaba dispuesto a entender: el de la dimensión de lo sagrado traída al Nuevo Mundo por los negros.⁵

Apesar de que el predominio de la noche surge de la conciencia del inquisidor —su insomnio se transforma en un extenso monólogo fragmentado—, esa atmósfera se amplía hacia el contexto de la ciudad colonial. Como se indicó más atrás, al contrario de lo que vive el inquisidor para los esclavos, los cimarrones, los mulatos y los mestizos la noche es liberadora. Para ellos, la noche es un tiempo en el que coinciden festividad y autoafirmación: en una mezcla de libido y religiosidad, la espiritualidad se libera durante las celebraciones nocturnas. Ese espíritu, expresado en la música, los cánticos, la danza, el sexo y la gozadera que disuelve la solemnidad, poco a poco diezma el dogmatismo contrarreformista del inquisidor. Para reprimirlos,

5 La ficción aprovecha a este respecto un rasgo del material histórico que constituye su base: “las personas tenidas en aquellos tiempos por más ilustradas estaban perfectamente persuadidas del poder de los tales brujos. El obispo de Panamá creía a pie juntillas que hablaban, y aún que tenían ayuntamientos carnales con el demonio; el inquisidor, [...] que gozaban de poder para que sus enemigos cayesen como heridos por el rayo y hasta para matarlos con sola su voluntad; que en juntas y congregaciones acordaban los males que habían de ejecutar, fuera de la herejía y apostasía, que eran enormes, como ser, además de lo dicho, tullir y mancar a los hombres y mujeres ya crecidos, y ahogar a las criaturas, talar y destruir los frutos de la tierra e impedir la saca del oro” (Medina, 1952: 179).

la Inquisición acusa a los negros y a sus acompañantes clasificándolos en una categoría al uso en la época para perseguir a quienes no encajaban en el ordenamiento religioso y político establecido con la Contrarreforma: la brujería: “Y cádate que tú y tu séquito, Luis Andrea, renegabais de Dios en nuestras narices, blasfemabais, adorabais a esa hipóstasis del diablo cristiano que es vuestro Dios Buziraco” (Espinosa, 1985: 93). Así, como una alegoría, este espíritu se propone como una semilla de la voluntad de ruptura y de independencia con respecto a la Corona.

De este modo, la referencia frecuente a los rituales de los negros condenados por la Inquisición y su escenificación como ceremonias dionisiacas, describen la noche para los esclavos y nativos como una instancia de ruptura con respecto al régimen colonial:

Y oigo todavía tus tamtames, carne de gehena, perforando la noche con su rudo golpeo [...] como un llamado a la fuga de los cimarrones, que olvidaban el lavado de agua y sal que los había cristianado y volaban a reunirse contigo en las faldas de la colina [...] enamorados de la libertad, del *Non Serviam* luciferino (Espinosa, 1985: 60).

No sobra agregar que, en abierto contraste con la posición y la actuación de Mañozga y, en cambio, en claro (aunque religiosamente interesado) reconocimiento de la alteridad, el sacerdote jesuita Pedro Claver también tiene presencia en la ficción. Aunque es una presencia poco desarrollada, merece un comentario. El jesuita de origen catalán Pedro Claver⁶ es recordado porque en Cartagena se dedicó a ayudar a los esclavos, hecho que condujo a su canonización en el siglo XIX. La novela aprovecha las cualidades atribuidas al ser histórico: se refieren sus bautizos de africanos, su enseñanza de la doctrina cristiana, sus mediaciones como intérprete y defensor de los negros ante la Inquisición y la asistencia que él prestaba a enfermos y moribundos cuando los barcos negreros arribaban a Cartagena. De todos estos rasgos se sirve *Los cortejos del diablo* para crear la representación de un personaje ejemplar, entregado a su causa. Pedro Claver aparece entonces como símbolo de prudencia, justicia

6 “Pedro Claver. Jesuita canonizado por la Iglesia. Protector de los esclavos, a quienes recibía en el momento en que estos arribaban al puerto negrero de Cartagena. Tenía en el colegio de los jesuitas una escuela para cristianizarlos y enseñarles el idioma castellano. Suministraba intérpretes a la Inquisición para los negros bozales. Él mismo ejercía este oficio y la Inquisición le tenía gran confianza, porque lograba extraer la verdad de la acusación a los esclavos. Los asistía durante el proceso y lograba hacerles rebajar la pena y evitar pagar la condena en las cárceles del Santo Oficio, conmutándolas por servicios en los hospitales o en el mismo colegio de los Jesuitas”. Se sabe además que Pedro Claver fue acusado en 1652, a los 72 años, ante la Inquisición (Splendiani et al., 1997, vol. 4: 68).

y comprensión del otro. No obstante, la intervención de Claver en la trama es bastante limitada. Aunque Claver puede ser valorado como un revolucionario de su época —rasgo con el que se le recuerda históricamente— por defender la libertad de los esclavos y, por lo mismo, en la ficción encuentra identidad con Luis Andrea, la novela no explota esta lectura del personaje.

La historia y el mito

Con la incorporación del componente cultural llegado de África, *Los cortejos del diablo* también sostiene un punto de vista que exalta el carácter mestizo de Latinoamérica y al hacerlo conjuga lo histórico con lo mítico. Se trata de una mezcla de niveles en la cual lo histórico es relegado, se aproxima al límite de la disolución, cuando la novela asigna a Luis Andrea, Rosaura y Mañozga atributos más acordes con lo sagrado y cuando el enfrentamiento entre esas figuras se aúpa a la categoría de acontecimiento fundador de un orden. Si de suyo en el modo como en *Los cortejos del diablo* se plantean las circunstancias históricas ya se detecta la presencia del mito —con la colisión entre el Bien y el Mal, el Altísimo y el Bajísimo, la dualidad apolíneo-dionisiaco—, la novela pone una cuota más de mitología con la exaltación de la religiosidad de los negros, de la magia y de los brujos. A través de sus poderes, de hecho, se transita de lo histórico a lo mítico.

En el dualismo estructural del relato, ciertos rasgos propios de los brujos son atribuidos también a Mañozga. Parece que para poner a Mañozga al nivel de los brujos el inquisidor es presentado —de forma un poco abrupta, disonante con la depauperación del personaje— en algunos momentos por otro personaje no tanto como otro brujo sino como un ser superior. Así, Mañozga es arrancado de la historia y mediante la atribución de cualidades extraordinarias es trasladado a la órbita del mito:

Fernández de Amaya comprendió en aquel instante que el poder de Mañozga, como el de ciertos dioses paganos, no era un acontecimiento inserto en las dimensiones temporales conocidas ni mensurable con ellas, sino una inmanencia que fluía del Gran Tiempo. [...] El hombre, a medida que más envejecía, más apariencia de inmortalidad iba adquiriendo (Espinosa, 1985: 110).

A Rosaura sus destrezas brujescas le permiten desplazarse por el tiempo y el espacio, superando literalmente por arte de magia las barreras que separan pasado, presente y futuro, y al Nuevo Mundo de Europa. Estas facultades, precisamente, elevan al personaje, oriundo de América, a su calidad de

símbolo mítico, pues desde sus alturas, desde su omnisciencia y su reflexión crítica, Rosaura se convierte en testigo, juez y profeta de la historia. A través de la mirada de la bruja el narrador discute una versión de la historia:

la dimensión hechizada que a un tranquilo poblado de indios caribes imprimió la llegada de esta punta de españoles ambiciosos de oro, cuyas barbas doradas arrebatan el corazón de las nativas, al punto de hacerles tragar la leyenda no tan dorada de la Fundación y el Descubrimiento: no tan dorada, pues los nativos hacía siglos que habían descubierto estas tierras e incluso a sí mismos y, en cuanto a la Fundación, Rosaura no ignoraba que la ciudad existía siglos atrás con otro nombre y que los propios hombres de Heredia, al desembarcar, tuvieron que usar por mucho tiempo, para abrigarse, las chozas de los indígenas (Espinosa, 1985: 128).

Rosaura, heredera, guardiana y propulsora del espíritu negro encarnado en Luis Andrea, aparece así con un pie en el tiempo histórico y otro en el mítico: en ella se expresa “el espíritu de los tiempos” (Espinosa, 1985: 79), posee un “don futurible, la desnudez total de su mente abierta a los vericuetos del porvenir pero nutrida de pasado como de un sedimento suave y musgoso sobre el cual corriesen las aguas cristalinas del tiempo” (Espinosa, 1985: 126); ella es una figura “nimbada” por una “luz seráfica, atravesada de divina iluminación” (Espinosa, 1985: 137), lo cual la empuja a cumplir su designio, que consiste en “abrir los ojos del populacho” (Espinosa, 1985: 126). Rosaura es caracterizada como un ser superior, casi como una diosa. Sus lebrillos funcionan como una especie de *Aleph*, en la pantalla de agua la bruja lo ve todo. Aunque presuntamente inserta en la historia, Rosaura supera lo histórico, pertenece esencialmente a otra esfera temporal: la del mito, ámbito en el que “corren las aguas cristalinas del tiempo”. Ella no solo tiene poderes excepcionales, sino también una misión poco común: la tarea épica de guiar al pueblo hacia la libertad.⁷

Pero, sobre todo, con Luis Andrea en la novela opera, a través de la carnavalización paródica, la inversión del mito principal de la religión

7 Es justo anotar que aquí señalo que en la ficción hay una conjunción entre la historia y el mito por el tratamiento que en la novela recibe lo histórico. Esto no significa que las crónicas históricas no hayan registrado actuaciones de mujeres que desafiaron el régimen colonial y fueron acusadas de brujería. Un ejemplo lo refiere Pedro Gómez Valderrama: “El caso de Leonela vuelve a trasladar, por un momento, la brujería del terreno sexual al político. Su liberación por los indios es un acto de protesta política contra la arbitrariedad. Pero con un matiz netamente americano. [...] Cien años después de ajusticiadas las brujas de Salem, esta bruja capitana de un ejército indio marca un pequeño momento, pero extraordinario, de la historia de la brujería. La curandera solitaria pasa a ser la rebelde, empujada por el duro peso de la férula colonial” (Gómez, 1993: 107).

cristiana. Luis Andrea lidera un culto pagano perfilado con un evidente talante dionisiaco, en el que la danza, la música, el licor y la orgía son medios de comunión y de libertad: “él vislumbró en la magia el principio elemental de la dinámica humana, el más activo motor de multitudes y, por tanto, el medio más perfecto de afirmar la libertad individual y gregaria: el *Non Serviam* buziráquico” (Espinosa, 1985: 133). Como líder, en la ficción Luis Andrea es el elegido de Buziraco⁸ para propagar su culto entre los negros y mestizos. De ahí, en un contexto cristiano y católico, la inversión entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo pagano.

Histórica es la situación representada: esclavos, cimarrones, zambos, mestizos y mulatos encontraron en rituales e invocaciones a su deidad, definida como el demonio por el dogma católico, un medio de defensa y, en consecuencia, de autoafirmación colectiva contra la agresión y el sometimiento provenientes de los blancos.⁹ Cuando los españoles asociaron la religiosidad del negro con la adoración del diablo cristiano, proporcionaron a los esclavos un mecanismo de protección.¹⁰ Y esa lucha, se ha insistido, se refleja en *Los cortejos del diablo*.

8 En su lectura de las crónicas escritas sobre la época, Pedro Gómez Valderrama escribió a propósito del Luis Andrea histórico y de su relación con la deidad de origen africano: “Este Buziraso del mestizo era el mismo Buzirago de nombre africano que aún hoy en día cruza las altas horas de las noches campesinas. El mismo que había dominado el cerro de la Popa con su culto hasta la intervención de fray Alonso de Paredes. Luis Andrea, como una especie de sacerdote de su culto, lo invocaba para hacerle aparecer en la clásica forma, personificado en un negro macho cabrío de cuernos encendidos que se erguía como el rey y el dios de los esclavos aterrados” (Gómez, 1993: 77).

9 Al igual que se plantea en la novela, Gómez Valderrama advirtió el recurso liberador que los esclavos encontraron en sus experiencias de lo sagrado: “Su barniz religioso era tan delgado como el de los indios. Los religiosos —Pedro Claver, entre ellos el mejor— trataban de enseñarlos, de bautizarlos. Pero para ellos el cristianismo era religión externa, religión de cautiverio. De ahí que la abandonasen tan fácilmente y que naciera de ellos, ante todo como un recuerdo de su libertad perdida, el refugio en la brujería. Por eso la brujería en América es a la vez mestiza y mulata” (Gómez, 1993: 95).

10 El historiador Jaime Borja señala cómo las dos mitologías se fundieron: “Los esclavos enseñaron a los blancos a temerles y más aún cuando se apoderaron del demonio: los españoles tenían miedo de los poderes sobrenaturales de los negros, tal como lo demostró prolíficamente el siglo xvii a través de los procesos de la Inquisición y de la justicia civil [...]. Desde su punto de vista, el español vinculaba las actitudes negras como resultado del pacto con el demonio, pues no en vano provenía de una cultura popular con una larga tradición que relacionaba lo demoníaco y la magia” (Borja, 1998: 131). Y también: “(Para los negros) Sus símbolos, creencias y costumbres terminaron reacomodadas, o escondidas, detrás de los símbolos, creencias y costumbres cristianas. Esto fue lo que sucedió con la idea del demonio cristiano. La ausencia de un dualismo cosmológico que separaba el bien del mal, confrontada con una cristianización básica, permitió que el negro se apoderara de él a la manera de un mecanismo de resistencia, de hostilidad contra las instituciones dominantes” (Borja, 1998: 133).

Y mítica es la caracterización de Luis Andrea, quien, según el relato, es el Mesías mestizo. En cuanto tal, en los términos que lo describe la novela Luis Andrea es imagen refleja de Jesucristo, es el hijo de la deidad africana que desciende al mundo de los hombres para sacrificarse por ellos y retornar a sus dominios míticos: “Había nacido el Cristo de las Indias, que moriría en la hoguera treinta y tres años más tarde sin redimir a nadie con su sacrificio” (Espinosa, 1985: 133).

Luis Andrea, pues, profundiza la presencia del mito. Desde su herencia doctrinal, el espíritu del jeque negro se multiplica en los demás brujos y se prolonga en el tiempo. Así Luis Andrea deviene símbolo del culto y de la doctrina del *Non serviam* reprimidos por la Inquisición, especie de esencia por encima de la historia que en el orden histórico encarnó como el hijo de la divinidad adorada por los negros, fue sacrificada a manos de los blancos y se mantiene presente en su legado. En este hecho consiste la —quizás principal— inversión que realiza la novela entre los mitos y los valores de dos tradiciones: la cristiana y la pagana: “Habría que alzar la voz contra quienes en forma vil asesinaron al inquieto y greñudo muchacho que a los ochos meses de edad sobrevoló la ciudad y abrió las compuertas del rayo. Porque eran los mismos asesinos de Cristo. Los asesinos del Cristo de las Indias” (Espinosa, 1985: 136). Con una dosis de sorna *Los cortejos del diablo* lee el sometimiento histórico de indígenas y negros a manos del imperio español en clave de mitología cristiana. Luis Andrea, pues, es el mártir del mestizaje.

No se puede dejar de advertir en este lugar que al Luis Andrea inspirar la formación de un movimiento cimarrón, nos hará recordar los casos de cimarronaje frecuentes en el siglo xviii. El personaje hace evocar, desde luego, el caso de Benkos Biojó, la fundación del Palenque de San Basilio y la leyenda que se ha tejido alrededor de su nombre. No obstante, si pese a las persecuciones de que eran objeto los cimarrones conseguían establecerse en palenques aunque continuaban haciendo parte del orden colonial, no es menos cierto que con su conducta beligerante y emancipadora significaron una puesta en cuestión del ordenamiento colonial. Como explica Cristina Navarrete:

No es posible afirmar que el fenómeno del cimarronaje y el establecimiento de palenques tuvieran como objetivo abolir el sistema esclavista. Tampoco lo debilitaron en términos estructurales, pero sí constituyeron un problema vigente que dificultó el funcionamiento de la sociedad colonial en ciertas regiones, como la provincia

de Cartagena en el siglo xvii. Buscaron romper con la esclavitud y se convirtieron en un desafío al sistema debido a los medios que usaron para conseguir su libertad (Navarrete, 2008: 37).

Ahora bien, si en la manera de representar a Luis Andrea y en el contenido de la representación hay vínculos históricos y parodia carnavalesca, en ellos también hallamos mitología y cierto tono grave que contrasta con el sentido del humor y la burla que recorren la ficción. Con el legado de Luis Andrea la novela entrega una visión del pasado latinoamericano y nacional —y por extensión del presente, pues éste es heredero de aquél— en la cual se construye una imagen de la historia anclada en el mito. Lo histórico de este personaje prácticamente se diluye. Luis Andrea, después de todo, es un credo y una consigna, alegoría de un espíritu reprimido que clama por la emancipación. Como Cristo, que en la tradición cristiana es el Mesías que habría de llegar para anunciar el comienzo de un pueblo nuevo, para señalar el camino de la redención, Luis Andrea es presentado como apóstol de la liberación:

su discípulo había decidido hacerse cimarrón y emprender, desde los manglares que formaban cingulo en torno a la villa, la lucha por la libertad de los esclavos, lucha que, librada a partir de la brujería, perseguiría más un ideal de libertad espiritual que el de un vulgar libertinaje físico (Espinosa, 1985: 135).

Evidentemente, con esta visión del brujo mestizo como un rebelde, un propagador del espíritu de la libertad, *Los cortejos del diablo* introduce una interpretación de la situación histórica evocada. Mañozga, Rosaura y Luis Andrea, además de estar insertos en el tiempo histórico, tienen, según esta caracterización, conexión con otra dimensión temporal, con el “Gran Tiempo”. La dialéctica entre Mañozga —quien como sacerdote puede verse como un brujo blanco— y los brujos se plantea entonces como entre los representantes de dos potencias trascendentes. De acuerdo con Mircea Eliade,

el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (Eliade, 2000: 16).

Así, la homologación de Luis Andrea con el Mesías y su adscripción no al orden cristiano sino al pagano, más la persecución que desata contra él Mañozga, el defensor de la fe aceptada y cuyo poder fluye del Gran Tiempo, desbordan el plano histórico. Ya no se trata de la representación de hombres enfrentados en circunstancias históricas, sino de figuras movidas por fuerzas superiores y trascendentes.

Y es en la derrota de una de esas fuerzas a manos de la otra donde *Los cortejos del diablo* fija un origen. O como mínimo una promesa instaurada en la ruptura de un orden. Un orden que, para formarse, se basó en el sometimiento de un “tranquilo poblado”, esto es, en la violación de un estado de cosas idealizado: por eso la venganza de los brujos se describe como la conversión de la tierra en un desierto, la naturaleza ya no es lo que era. Pero también se desborda el nivel histórico porque, como Mesías, la muerte de Luis Andrea a manos del opresor es anuncio profético del regreso de su espíritu para restablecer el orden destruido. Luis Andrea, hijo del dios pagano sacrificado por el sacerdote extranjero e invasor, promete mantenerse; su espíritu se multiplica en todos aquellos que buscan la libertad.

Dice también Mircea Eliade que “el mito se refiere siempre a una ‘creación’, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia” (Eliade, 2000: 27). En tal sentido, *Los cortejos del diablo* cuenta cómo empieza, dónde comienza la historia continental, en particular la nacional, y, por extensión, en cuál dirección debe moverse, *avanzar*. Ahí, pues, se configura una filosofía de la historia escatológica e idealista. Ese deseo se especifica precisamente en el sermón final de Rosaura, un instante en el cual los rasgos proféticos del personaje se subrayan: “se alzó sobre su misma estatura e inició, frente al legendario Juan de Mañozga, un discurso que a todos dio la impresión de estarle siendo dictado por una voz perdida en la bruma temporal, por la memoria de un ancestro enrollado como culebra del Edén” (Espinosa, 1985: 155). En ese pasaje, el narrador mezcla su lenguaje con el del personaje y la intervención de la bruja exterioriza con claridad cierta intencionalidad didáctica y una posición ideológica frente a la historia. El discurso, que parece provenir de “una voz perdida en la bruma temporal”, es una diatriba contra el papel representado por España y la Iglesia en la conquista y la colonia de América, y por la herencia que ese papel histórico significa en el presente del subcontinente hispanoamericano:

Rosaura dio un viraje a su discurso y habló del asta de unicornio, neutralizadora de venenos, que reposaba siempre sobre la mesa de la celda del Inquisidor Torquemada-

da. Y dijo que Torquemada, como Mañozga aquí presente, había sido más brujo que los mismos brujos, pero éste era quizá su lado respetable. [...] Acusó a los reyes católicos de debilidad ante el clero y dijo que los procesados por el solo Inquisidor Torquemada, que actualmente se debatía desesperado en los altos hornos de Buziraco, pasaron de cien mil. Tildó al Papa de Roma de tirano por omisión y aseguró que, al morir, sería traído a las Indias en alas de diablos y expuesto a los goleros en Tolú para escarmiento de los siglos. [...] Lloró al enumerar el largo prontuario de las depredaciones cometidas en las Indias por los conquistadores españoles y maldijo los nombres de Pizarro el Viracocha, Hernán Cortés, Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros. [...] Se refirió a las gestas libertadoras y las juzgó casi inútiles mientras la fiebre del oro, contagiada de España, no fuese extirpada y no se espantara de una vez para siempre a los extranjeros rapaces que veían en estas tierras una alacena con la cual abastecer sus apestosas cocinas y sazonar sus guisos de sangre humana (Espinosa, 1985: 156).

En esta reunión de historia y mito, además, la figura del mestizo se concibe de un modo muy singular. Según se ha mostrado, Luis Andrea es símbolo de mestizaje: nacido en América, es hijo de zamba, de padre desconocido aunque presumiblemente europeo, y líder de un culto de origen africano (Espinosa, 1985: 133). El personaje ilustra una opinión de Germán Arciniegas: “En el siglo XVIII se funden los elementos que van a formar al hombre americano. El blanco, el negro y el cobrizo entran a vivir por primera vez debajo de una misma fronda” (Arciniegas, 1990: 330). Hasta ahí, el mestizo es fruto de una situación histórica: del mestizaje.

Sin embargo, con Luis Andrea se introduce una insólita valoración del ser mestizo. A este personaje, que murió en la hoguera por llamar a la libertad, dice el narrador que Rosaura lo “evocaba en su greñudo talante de cimarrón, en su imponente aspecto de superhombre, supermulato” (Espinosa, 1985: 133).¹¹ Y la misión, el destino de este “supermulato”, está fijada desde su origen: el origen del ser latinoamericano se funda en el mestizo, un ser reprimido en el pasado, cuya reconquista de la libertad se establece como la meta a lograr, como el restablecimiento de un orden quebrado. En este punto, *Los cortejos del diablo* coincide con la tendencia presente en parte de la literatura hispanoamericana que cuando aborda la historia continental se remonta a una visión mítica, paradójicamente conectada con una perspectiva

11 Merece la pena recordar en este punto la posición y la argumentación que, en las primeras décadas del siglo XX, el mexicano José de Vasconcelos expuso en su escrito *La raza cósmica*, en el cual concebía el mestizaje experimentado en Iberoamérica como el crisol que daría lugar a una raza superior.

importada por los primeros conquistadores, según la cual el llamado Nuevo Mundo correspondía al paraíso: un paraíso destruido con la llegada de los europeos.¹²

El discurso que en *Los cortejos del diablo* se construye alrededor de la lucha por la libertad, el encomio de Rosaura a la naturaleza del Nuevo Mundo y su diatriba contra una España que solo trasladó “vejece” a estas tierras y las convirtió en su despensa, siguen esa línea de pensamiento. Y la novela continúa esa dirección cuando señala que un orden idealizado se destruyó, pero es menester continuar pensando en la posibilidad de su restablecimiento. Es decir, el destino del mestizo es una utopía, la reconquista de un paraíso perdido. Y ese destino está fijado en el origen del mestizo, que es el mismo comienzo de la historia del continente.

Llegados a este lugar, no se puede pasar por alto que el mestizo de *Los cortejos del diablo* se concibe también a la sombra de una categoría nietzscheana. El personaje de ficción símbolo de la condición étnica y cultural más subrayada en los latinoamericanos es homologado no solo con Cristo, sino también con el superhombre nietzscheano. Así las cosas, en el ámbito de la ficción el mestizo Luis Andrea es Cristo y superhombre. Dada la complejidad de la categoría nietzscheana, es pertinente formular dos observaciones. Por una parte, no se puede desconocer que la doctrina del superhombre es susceptible de ser interpretada como un mesianismo. Como lo ha expuesto Heidegger, entre otros, el superhombre es un concepto moralista, atado a un nihilismo positivo. Más que una negación absoluta de todos los valores, esta noción contiene el deseo de sustituir un orden por otro. Es una postura desbordante de ambición y de optimismo, como también lo es, para el caso, esta visión del mestizo.

No obstante, por otra parte, por más que *Los cortejos del diablo* introduzca guiños a ideas filosóficas, tal concepción del mestizo, por calificarla de algún modo, es un híbrido extraño —posible en la ficción, uno de los anacronismos de la novela—, aunque, me parece, hace un uso ligero del concepto nietzscheano: en Nietzsche cristianismo y nihilismo se repelen. La noción de superhombre, tan problemática y debatida, arrastra una carga

12 Esta perspectiva la expresó Carlos Fuente en estos términos: “*Cruels* conquistadores: los humanistas los acusaron de pisotear las tierras de Utopía y devolverlas a la edad de hierro. Los religiosos, que eran humanistas, los denunciaron también. El valiente mundo nuevo y su buen salvaje estaban siendo esclavizados, herrados y asesinados por los hombres armados del viejo mundo que descubrieron y proclamaron que esta era la tierra de Utopía, la tierra de la Edad de Oro” (Fuentes, 1990: 65).

ineludible. La ficción, en todo caso, no tiene por qué atenerse a los códigos de la historiografía ni de la filosofía. Su retórica carnavalesca e hiperbólica le da licencia para la subversión y la burla, lo cual, tampoco necesariamente, la exime de la crítica.

Conclusiones

Por un lado, *Los cortejos del diablo* expone una relación crítica con la que se puede llamar la *historia oficial*. Por otro, la novela sugiere que en la peculiaridad de la historia de Latinoamérica, en la coincidencia en su pasado de diversas visiones de mundo y en el reconocimiento en el presente de la absorción de esa diversidad en las culturas latinoamericanas y, en particular, de las colombianas, se fincan sus posibilidades de identidad cultural y, quizás, de una redistribución del poder.

En *Los cortejos del diablo* se puede reconocer una mirada crítica cuando el relato subraya la figura grotesca del poder del inquisidor de la contrarreforma y destaca algunas facetas negativas del orden colonial. Simultáneamente se puede apreciar un punto de vista *romántico* cuando exalta el carácter mestizo de Latinoamérica, mezcla la historia con el mito, fija un origen y señala un destino.¹³

Si entendemos por historia oficial aquella conservada en monumentos, celebraciones y conmemoraciones, la defendida, en fin, por instituciones como la Iglesia o los Estados, en *Los cortejos del diablo* se construye una visión crítica de la imagen más institucional del pasado. Aquí es importante subrayar el momento en el cual fue escrita (1966) y publicada la novela (1970), pues este dato habla de su novedad y atrevimiento con respecto a la visión más convencional de la historia que recrea. Desde esta perspectiva, la novela de Espinosa no realiza una incorporación pasiva del material histórico. La obra comunica al lector una representación específica del sistema social y cultural colonial. Y la construcción de esa imagen se acompaña con

13 Contrario a lo que yo sostengo en este punto, otros intérpretes han leído de manera diferente la novela. Por ejemplo Carlos Mario Mejía, citando a otra autora, sostiene: “siguiendo a Carmen Bustillo, se asume la novela ya no como un esfuerzo fundacional (en el cual se ratifican las condiciones bajo las cuales va a surgir y se va a definir una comunidad o una sociedad) sino como una exploración en la palabra de la propia identidad” (Mejía, 2008: 104). Reconozco que el juego de opuestos y la ironía que recorren el discurso de *Los cortejos del diablo* dan lugar a la ambigüedad. Pero, como he intentado mostrar en este artículo, la novela también tiene elementos que permiten apreciar que en el juego de la sátira y la tragicomedia que involucra a los personajes, el narrador se toma más en serio de lo que puede parecer el lugar ocupado por Luis Andrea y Rosaura.

la expresión explícita de un enjuiciamiento a la historia y de un posicionamiento de la cultura africana con respecto al valor de su tradición y al lugar que ocupó durante la colonia.

Una de las estrategias más notorias de la novela para elaborar su lectura de la historia es la disposición de sus materiales en un esquema dualista. Un esquema que, no sobra subrayar, descansa sobre una serie de contrastes y de cierto grado de maniqueísmo. Las dualidades se configuran en parejas dialécticas como sagrado/pagano; Iglesia católica/otras formas de religiosidad. Tales oposiciones definen los enfrentamientos que en la trama producen la tensión en las relaciones de orden social y, sobre todo, conflicto entre tradiciones religiosas. Esta contradicción se aprecia en parejas como Inquisición/brujería, Dios/Buziraco, Mañozga/Luis Andrea-Rosaura.

Cuando *Los cortejos del diablo* describe la degradación del inquisidor, teje una imagen que contrasta el presente del personaje con su pasado. Por el contrario, la versión historiográfica de Juan de *Mañozca* es la de un sujeto enérgico, atrabiliario y corrupto que ejerció e impuso su poder en la ciudad colonial. En *Los cortejos del diablo*, por supuesto, no se desmiente que estas hayan sido cualidades del personaje. Pero la novela, en cambio, aprovecha esa caracterización del ser histórico para contraponerle la representación ficcional: la de un *Mañozga* caído en desgracia, vencido por los años, por el desengaño, por sus prejuicios y por la deidad y la religiosidad importada al Nuevo Mundo con los negros.

Su figura es objeto de una patente inversión: el poder venido a menos, su apariencia travestida en la de otro. Mañozga no solo es un cuerpo envilecido, sino también un ser con el aspecto de sus grandes enemigos, de hereje y de diablo:

Desnudo de la cintura para arriba, el Inquisidor dejaba al descubierto una senilidad grotesca y adiposa. Bolsas flácidas colgaban de su vientre y la espalda despellejada hacía pensar en las bubas de los réprobos. El rostro, transfigurado por la fiebre, era el de un Mañozga endiablado que el recadero tomó por un diablo enmañozgado (Espinosa, 1985: 13).

El final del relato es el final del inquisidor. Es la disolución de un orden y el anuncio de otro. Los últimos días de Mañozga son prácticamente un infierno y lo que sigue, literalmente, es ponerse a disposición del demonio. Pero su declive no tiende a la tragedia. De hecho —otra vez la inversión— el final es un ascenso: Mañozga se reconcilia con el demonio y sale volando

llevado por las brujas hacia Tolú, “donde por toda la eternidad habría de besar a Buziraco —el espíritu de Luis Andrea— su salvohonor negro y hediondo” (Espinosa, 1985: 163).

Como sellando la transposición de los opuestos religiosos que impulsan el desarrollo del relato, el propio Mañozga al final no solo reconoce el poder del dios que entonces parecía prevalecer en América, “Dios es impotente ante esta proliferación de demonios” (Espinosa, 1985: 17), sino que se reconcilia con él: “Es hora de que Juan de Mañozga se reconcilie con algún dios” (Espinosa, 1985: 163). Al final, Mañozga termina en el otro bando.

No obstante, a mi modo de ver, la puesta de revés al final —el predominio de los brujos y Buziraco sobre Mañozga— comunica cierta ambigüedad. Por un lado, está aquello que puede enmarcarse dentro de categorías como el bien y el mal o lo sagrado y lo pagano, y que en *Los cortejos del diablo* pueden verse como extremos productores de una síntesis. Esa síntesis sería el mestizaje cultural y étnico, la hibridación que resulta del encuentro durante la colonia de las tradiciones occidental, indígena y africana. Así, como apunta Amparo Álvarez, “En la novela, la historia oficial y la pequeña historia forman un pequeño tejido narrativo que pone en evidencia las fuerzas culturales propias de una sociedad étnica culturalmente híbrida” (Álvarez, 2000: 580). Aunque, para ser más precisos, habría que agregar que la novela pone el énfasis en la polarización del factor religioso: la Iglesia y la Inquisición, en un bando, y el culto a la deidad de los negros, en otro.

Empero, por otro lado, el final sugiere otro sentido: parece que más que una síntesis aconteciese la subsunción de un término por otro: la impotencia de la Inquisición y de la Contrarreforma para erradicar el culto a Buziraco es el triunfo postrero del espíritu de Luis Andrea sobre Mañozga. Por esto, en mi opinión, hay cierta ambigüedad: en un marco dialéctico, el desenlace se plantea en términos de triunfo y derrota cuando el mestizaje arrojó como resultado un ser nuevo, si atendemos a lo que indica Germán Arciniegas.

Desde el universo de las creencias religiosas, el espíritu brujo del mestizo se extiende a través del tiempo y vence el dogmatismo católico. Por esa vía, según he dicho, la novela disuelve lo histórico en lo mítico. En ese tránsito de una esfera a la otra el mestizo deja de ser un concepto étnico y cultural para transformarse en una instancia mítica. Esta idea está presente en el insólito epíteto de “supermulato” aplicado a Luis Andrea. En este caso, el “supermulato” encarnaría una presunta superioridad del afroamericano y el mestizo sobre el español —superioridad postulada en el ámbito mito-

lógico, extensiva a un plano ontológico—. Aquí el punto de interés no es tanto de qué es fruto o resultado el mestizo, sino cómo es valorado, en cuál posición es ubicado en relación con el otro: el mestizo es presentado como un ser superior con respecto al espíritu colonizador de la corona española y de la Iglesia católica: “Andrea apeló al rito primario de la vida [...] para convocar a su alrededor una fuerza de llama mística, de llama-de-amor-viva, enderezada contra el imperio de España, contra la jactancia ibérica y la venenosa rancidez de una nación que sólo nos había traído vejeces” (Espinosa, 1985: 135).

La novela, pues, con sus inversiones paródicas y sus hipérboles enaltece al mestizo y participa así de una línea de pensamiento marcada en América Latina. Como sostiene Fernando Aínsa, el “‘mestizo’ se añade así a una lista que muchos consideran, más allá de su significación étnica, como característica esencial de la cultura americana” (Aínsa, 1986: 93). En mi opinión, cuando en *Los cortejos del diablo* se subraya el poder de los brujos y su superioridad sobre el dogma católico, cuando Luis Andrea es calificado como “supermulato”, la novela se inclina hacia la tendencia que idealiza el mestizaje y que recurre al mito, como si narrar una parte de la historia del continente condujera, casi siempre, a narrar la historia, a inventar una génesis que implica la pérdida de un estado mejor.

Esa idealización, a mi juicio, también se trasluce cuando se asigna una misión al espíritu del mulato, pues en la novela la victoria final de los brujos es simbólica, puesto que con ella los esclavos y los mulatos no consiguen la libertad en el plano histórico, sino una libertad religiosa, en el plano trascendente. De ahí que ese triunfo se revele para el lector como utopía, como promesa de un espíritu que declara que la libertad trascendente del mestizo anuncia la posibilidad de la libertad histórica. Por lo mismo, la novela traza un proyecto —moderno e ilustrado: que la bruja Rosaura se descubra como una iluminada, cuyo último cometido es arrojar luz sobre los ojos del populacho, señala el camino a seguir por los mestizos herederos del espíritu de Luis Andrea—. Es como si *Los cortejos del diablo* hiciera un llamado a sus lectores a reconocer en el mestizaje la carta de identidad y, con ella, la clave de lo que habría que reconquistar para acceder a la libertad frente a los imperios contemporáneos.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Álvarez, Amparo. (2000). “La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción”. En: María Jaramillo et al. (eds.) *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo xx*. Vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, 567-591.
- Arciniegas, Germán. (1990). *América, tierra firme y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Borja Gómez, Jaime H. (1998). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Bogotá: Ariel.
- Espinosa, Germán. (1985). *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*. Bogotá: Oveja Negra.
- Eliade, Mircea. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- Figueroa, Cristo Rafael. (2001). “El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea”. *Estudios de literatura Colombiana*, 8, 9-38.
- Fuentes, Carlos. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
- Gómez Valderrama, Pedro. (1993). *Muestras del diablo*. Bogotá: Colcultura-Altamir.
- Medina, José Toribio. (1952). *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Bogotá.
- Mejía, Carlos Mario. (2008). “Teatralidad barroca en *Los cortejos del diablo*”. En: Carmen Elisa Acosta et al. *Germán Espinosa: señas del amanuense*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 103-118.
- Navarrete, María Cristina. (2008). *San Basilio de Palenque: memoria y tradición*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Splendiani, Ana María et al. (1997). *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias. 1610-1660*. Vols. 1, 2 y 4. Bogotá: Centro Editorial Javeriano Ceja.