

ORALIDAD Y TRANSCULTURACIÓN EN LA CARTAGENA DE INDIAS DE *LOS*
CORTEJOS DEL DIABLO (1970) DE GERMÁN ESPINOSA

BRENDA ALEXANDRA DELGADO DELGADO

CÓDIGO 201700199

DIRECTOR:

JUAN MORENO BLANCO

FACULTAD HUMANIDADES

MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

SANTIAGO DE CALI

2020

Resumen

Palabras claves: oralidad cultural, escritura, heterogeneidad, transculturación, nueva novela histórica.

La oralidad surgida en un territorio en proceso de colonización, fruto idiomático de un encuentro que definirá en adelante la historia y la cultura de todo un continente, es rastreada en este estudio acerca de la primera novela del escritor colombiano Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* (1992). Se parte del análisis de la heterogeneidad cultural representada en la novela, la cual se desarrolla durante el siglo XVII en América, con el fin de develar las tensiones entre la oralidad y la escritura con que cada cultura se define. La lengua que los une o distancia y la transculturación que empieza a gestarse a partir de sus inevitables contactos y fusiones, constituyen elementos para plantear que este universo cultural representado en la obra, permite incluirla en la denominación de nueva novela histórica propuesta por Seymour Menton. Por medio de un registro ficcional de la oralidad, *Los cortejos del diablo* (1992) señala una parte oculta de la historia de Cartagena, permitiendo que se escuchen las voces no registradas por la historia escrita y que están en el origen a la actual cultura latinoamericana.

Abstract

Keywords: cultural orality, writing, heterogeneity, transculturation, new historical novel.

The orality that emerged in a territory in the process of colonization, the idiomatic fruit of an encounter that will define the history and culture of an entire continent from now on, is traced in this study about the first novel by the Colombian writer Germán Espinosa: *Los*

cortejos del diablo (1992). It starts from the analysis of the cultural heterogeneity represented in the novel, which is developed during the seventeenth century in America, in order to reveal the tensions between orality and writing with which each represented culture defines itself. The language that unites them or distance and the transculturation that begins to emerge from their inevitable contacts and mergers, constitute elements to suggest that this cultural universe represented in the work, allows it to be included in the name of a new historical novel proposed by Seymour Menton. Through a fictional record of orality, *Los cortejos del diablo* (1992) points to a hidden part of the history of Cartagena, allowing voices not recorded by written history to be heard and which are at the origin of current Latin American culture.

Tabla de contenido

1. Introducción.....	1
2. Las palabras de la ciudad letrada contra los gritos de la provincia oral	11
2.1 Las palabras de la ciudad letrada.....	15
2.2 Las voces y gritos de la ciudad iletrada	19
2.3 La letra y la música.....	23
3. La Transculturación narrativa de Ángel Rama en <i>Los cortejos del diablo</i>	27
3.1 Lengua.	30
3.2 Estructura literaria.....	34
3.3 Cosmovisión.....	39
4. La representación de la historia en <i>Los cortejos del diablo</i>	42
4.1 Entornos de heterogeneidad cultural.....	42
4.2 Perspectivas del Santo Oficio, hechicería y cimarronería.....	45
4.3 Ficcionalización de la oralidad.....	51
4.4 <i>Los cortejos del diablo</i> como nueva novela histórica.....	56
5. Conclusiones.....	61
Referencias.....	67

1. Introducción

En el año 1492, con la llegada de la conquista española al continente que luego sería llamado América, además de una cultura basada en la exacción, la usurpación y el expansionismo colonial soterrado en fervor religioso (Todorov, 1998), también ingresó en este territorio indígena, el universo conceptual de un idioma escrito, creado a cientos de kilómetros de allí y portador de un universo de significaciones que modificaría drásticamente la vida de los nativos.

Los periodos históricos de conquista y colonia dan como resultado un entramado social y cultural basado en la diversidad. Comunidades heterogéneas en lo étnico, lo religioso y lo lingüístico, se debaten en un espacio limitado. Aparecen las primeras ciudades del continente, entre ellas Cartagena que para el siglo XVII representaba el principal puerto de España en las Indias, el punto de llegada y salida de embarcaciones que conectaban dos mundos, diversas culturas y las dos formas básicas para representarlas: la oralidad y la escritura.

La escritura irrumpe como soporte de un poder distante pero tangible militar y técnicamente, con una estrategia de conquista claramente diseñada y justificada en los textos sagrados, las ordenanzas, los requerimientos y actas de posesión que se leen a quienes no los entienden ya que no conocen el código y el entorno de significaciones que rodean a quienes acaban de llegar, así como desconocen sus estrategias de engaño y dominación, sus armas, sus bestias de guerra y sus herramientas. Las tensiones generadas entre la oralidad y la escritura no han sido descritas con precisión por una historia predominantemente escrita, producto del mundo alfabetizado. La imagen del conquistador o escribano que sobre una piedra y con un papel en la mano toma posesión de los seres y su territorio constata como “la cultura gráfica europea suplanta, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que estos —en su inmensa mayoría— tengan acceso

a la primera” (Lienhard, 1990, p.35). Tal carencia y la marginación a que son sometidas las tradiciones orales terminan por imponer un orden que solo acepta como válida la escritura alfabética.

Una sociedad marginada por la cultura colonial adquiere relevancia en la indagación de los alcances de la oralidad. Lienhard (1990) constata que “con el alfabeto irrumpía la experiencia de un mundo más vasto del que conocían los autóctonos, pero ante todo, una práctica del poder no solo administrativa y conservadora, sino prospectiva, exploradora y expansionista” (p.50). La violencia y los abusos de los colonizadores son una derivación de la autoridad emanada de una escritura al servicio del poder, la cual además de ser un medio técnico de preservación del conocimiento y la memoria, genera nuevas prácticas en las que la destrucción de los sistemas antiguos y la demonización de la oralidad son sus consecuencias más graves. La imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la “divina” escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas “escrituras” antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura latinoamericana (Lienhard, 1990, p.54).

Es por ello que esa tensión entre la oralidad y la escritura, la ciudad letrada y la iletrada que confluyen en la novela *Los cortejos del diablo* (1992) de Germán Espinosa, actúa como hipótesis que abre espacios para interpretar los procesos de transculturación y las representaciones de la oralidad que se operan en América a partir de la colonización española, por ende el texto literario formula el problema de la identidad latinoamericana mediante la representación de la hibridez en un contexto social específico: Cartagena 1640, en donde se representan diversas manifestaciones de la oralidad cultural propia del siglo XVII en esta ciudad, de tan alta confluencia cultural a causa

de su posición geográfica, ya que para ese momento es la principal puerta de entrada al Nuevo Mundo.

Por medio de diversas estrategias narrativas (monólogo interior, diálogo, narración en tercera persona), el autor recrea el uso de la lengua en un contexto social marcado por la diversidad étnica y cultural. Develar los rasgos del uso de la lengua recreados por Espinosa, las huellas de la oralidad en el discurso escrito, su ficcionalización¹ y transcripción al código alfabético, constituye un abordaje conceptual que se halla en construcción y sobre el que la novela no ha sido abordada. Hibridez, transculturalidad, transtextualidad, enmarcadas en una ciencia transdisciplinaria al servicio del análisis cultural, cobran relevancia ya que “productos culturales determinados (teatro, literatura, televisión, arte...) no son otra cosa que una particular concretización de una cultura a su vez transversal, interrelacional, híbrida al fin, como lo es también la cultura latinoamericana” (De Toro, 2006, p.19). La complejidad cultural que da origen a una sociedad transcultural,² es representada desde el plano estético de la novela por Germán Espinosa. *Los cortejos del diablo* (1992) da acceso a un contexto social en el que la hibridez, la movilidad de los individuos, sus conflictos de inserción en otras culturas y las relaciones de poder que los median, traen como consecuencia violencia, explotación, demonización, rebeldía y marginación, herencia del orden colonial impuesto por españoles en América a partir del siglo XVI.

¹ Como parte de la representación ficcional señala Carlos Pacheco (1992) en su texto, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, “se acepta, como premisa técnica, estética —y también ideológica— el abandono del control autorial, para ceder la preeminencia —en la ficción— al mundo otro de la “trastierra”, a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral” (p.60).

² Las teorías de Ángel Rama de la transculturación en *Transculturación narrativa en América Latina* (2008) y su mirada a las tensiones entre la oralidad y la escritura en *La ciudad letrada* (1998), constituyen el enfoque teórico para el desarrollo de la propuesta. De igual manera estos temas y conceptos son actualizados y debatidos en obras de autores cuyo interés central es Latinoamérica: Martín Lienhard en *La voz y su huella* (1990) y Antonio Cornejo Polar con *Escribir en el aire* (2003) completan el corpus teórico principal con el que se busca dar cuenta del intrincado fenómeno cultural que se representa en la novela *Los cortejos del diablo* (1992).

La transcripción de la oralidad en el texto de la novela da cuenta de la heterogeneidad que marca los universos de significación de las culturas en contacto; su representación literaria permite ampliar las concepciones sobre la historia y la identidad latinoamericana. En *Transculturación narrativa en América Latina* (2008) la lengua, como instrumento de independencia y garantía de originalidad, es el baluarte de los escritores en el proceso de transculturación del siglo XIX. Ángel Rama señala que:

restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos, de independencia y representatividad (2008, p.24).

Las peculiaridades originadas por una composición diversa, nutrida por tendencias que fluctúan entre los valores tradicionales y los embates de un pensamiento modernizador, le otorgan sentido a la definición de lo propio. La literatura, en este contexto, resulta el instrumento apropiado para fraguar la nacionalidad.

En la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedido y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos (Rama, 2008, p.17).

Para Rama, la noción de aculturación, como un fenómeno social ligado a la historia de los contactos violentos entre sociedades humanas desde sus orígenes, no interpreta a cabalidad la

realidad latinoamericana, por el contrario, este concepto ha sido cuestionado ante la idea implícita de dominación de una cultura sobre otra. El crítico uruguayo menciona el aporte del antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien en los años cuarenta propuso el término transculturación como más apropiado para la interpretación de la realidad cultural del continente, esto gracias a la respuesta creadora que asume la cultura resultante.

En el centro de este debate cultural se sitúa el discurso de Arguedas en 1968 durante la recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega, en donde expresa “yo no soy un aculturado” (Rama, 2008, p.45). Rama rastrea las corrientes de la narrativa en Latinoamérica bajo la crítica a los niveles culturales que proyectan, la relatividad de una aculturación y la emergencia del concepto de transculturación que define mejor el fenómeno que se gesta en esta parte de América. La independencia, originalidad y representatividad que se propugna desde la literatura, están ligadas a una actitud transculturadora que se manifiesta en tres niveles: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. En las representaciones de la oralidad, están presentes los tres niveles descritos por Rama, por ello al develar el modo en que la transculturalidad se manifiesta en diversas obras de la narrativa latinoamericana y situar el debate en torno a la identidad en un contexto literario, su propuesta se constituye en una puerta de entrada para la interpretación de obras de la literatura colombiana contemporáneas a la publicación del estudio de Rama, en donde la transculturación se manifiesta.

La novela *Los cortejos del diablo* (1992) de Germán Espinosa, a partir de la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión, abre espacios para la comprender la transculturación en un tiempo y lugar específicos del continente. Para ampliar el concepto de transculturalidad se recurre al estudio de Wolfgang Welsch *¿Qué es la transculturalidad?* (2011). Se parte del carácter variable de las culturas contemporáneas bajo las condiciones del mundo globalizado, estas “se caracterizan

en gran medida por su hibridación” (Welsch, 2011, p.15). Aspectos como la medicina, el deporte o las rutinas de la comunicación coloquial, cada vez muestran un mayor grado de transculturalidad en la medida en que los intercambios son más patentes y van de la mano del capitalismo mundial. Para Welsch (2011), “la transculturalidad tiene consecuencias para los fundamentos de la naturaleza individual y social” (p.17). Es por ello que pasa a analizar el carácter transcultural del individuo, las circunstancias culturales que enfrentan los migrantes, los adolescentes en un contexto en el que los medios para evadir la norma o la tradición cultural hacen parte de la vida cotidiana. De igual manera en el texto de Raúl Bueno *Presión urbana, procesos culturales y representación literaria en América Latina. Vigencia continúa del pensamiento de Ortiz, Rama y Cornejo Polar* (2011) los procesos de transculturación que se dan en los recursos expresivos de los sujetos, ante el contacto imprevisto con sujetos de otra cultura, “modulan sus lenguajes y criterios” (Bueno, 2011, p.93) para acercarse a la alteridad. Así, la heterogeneidad es una condición para que se dé la transculturación, “pues en el estado virtual de una cultura aislada y homogénea no habría necesidad de ningún intercambio transculturador” (Bueno, 2011, p.91). La heterogeneidad que enfrentan los sujetos, en donde las diferencias se destacan y desencadenan la aversión, la marginalidad o la violencia, se atenúa mediante los sistemas de adaptación transculturadora. Por ello para Bueno (2011) es necesario precisar los términos, en donde la heterogeneidad “mide y representa la distancia entre las culturas en contacto, enfatizando las dificultades de los sujetos que se sitúan al filo de la diferencia” (p.90); mientras la transculturación “busca salvar la distancia mediante transacciones que permitan la convivencia relativamente pacífica de los repertorios culturales en contacto” (Bueno, 2011, p.91). Bueno (2011) retoma el texto *La ciudad letrada* (2004) de Rama y afirma que: “La ciudad letrada es la punta del iceberg que Rama destaca porque es la sede del poder que controla o busca controlar el resto del sistema.

La ciudad oral es, en gran *medida*, el resto del sistema” (p.95). Es por ello que Bueno señala la necesidad de ahondar en la ciudad oral, que no solo está compuesta por la masa analfabeta dispersa por el continente americano, sino por sectores alfabetizados también marginados, obligados a migrar o trabajar en función del mantenimiento del sector letrado y dominante de la sociedad. La oralidad que las marca, “la tradición popular, el pacto no escrito, la palabra que se honra, el rito que se revive, la necesidad que plantea sus mudas demandas” (Bueno, 2011, p.96), es un componente de la historia que requiere ser revalorado, de ahí la importancia de la novela.

Alfonso De Toro establece las relaciones conceptuales entre la obra, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1987) de Fernando Ortiz, texto que introduce el concepto de transculturación desde una perspectiva antropológica, y *Calibán* (1971) de Roberto Fernández Retamar, ensayo en el que la transculturación de Ortiz sirve para interpretar la realidad latinoamericana de los años setenta, la condición híbrida que la atraviesa desde sus orígenes y los anhelos de una identidad cultural surgida de esa hibridez. En la primera De Toro precisa los conceptos a utilizar en su texto y de paso define la línea teórica seguida por los autores cubanos, prepara a los lectores para su inmersión en la complejidad del fenómeno cultural del ser caribeño y por extensión, latinoamericano.

Para ampliar las interpretaciones de la novela, *Los cortejos del diablo* (1992) se toman las definiciones de oralidad cultural del autor Carlos Pacheco, quien aporta con su estudio, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992), una serie de elementos para la comprensión de la oralidad como forma de expresión y construcción de conocimiento. A partir del análisis de las obras de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y João Guimarães, muestra cómo llevan la oralidad a la escritura literaria, realizando una ficcionalización de la oralidad. Se recurrirá a Ángel

Rama con sus aportes desde el estudio de la transculturación, tomado del antropólogo cubano Fernando Ortiz, el cual define mejor el fenómeno que se gesta en América, con el fin de precisar este concepto que es abordado en la segunda parte de este estudio.

En cuanto a *Los cortejos del diablo* (1992), se hace necesario precisar que es la primera novela de Germán Espinosa, una especie de prelude de la obra más reconocida del autor, *La tejedora de coronas* (1982). Publicada inicialmente en 1970 por la Editorial Alfa de Montevideo, se difundió rápidamente en el contexto latinoamericano que aún se deslumbraba por los autores del boom, mientras en Colombia, la recepción de la obra tuvo una modesta repercusión en círculos intelectuales y universitarios. En España la novela fue censurada por el régimen de Franco ya que contenía una fuerte crítica a la hispanidad y al proceso de colonización llevado a cabo en América durante el siglo XVII. De una u otra forma su aparición generó escozor en los entornos letrados y academicistas de la historia, quienes vieron en ella una subversión maligna de los valores cristianos y un antihispanismo que recurría a los marginados para sabotear el proyecto cultural del continente.

Ambientada en la Cartagena del siglo XVII, el puerto marítimo más importante bajo control de España en América, epicentro de interacciones entre humanos de uno y otro lado del Atlántico, narra los últimos días del inquisidor Juan de Mañozga y la progresiva decadencia de la institución colonial que representa en esta ciudad, sede del Santo Oficio. Con ella el autor “se aleja del culto a la hispanidad” (Moreno, 2015, p.75) y a las versiones *aceptadas* de la historia, para darle sentido a las voces alternas que resuenan entre las líneas de los textos oficiales. La confrontación entre los textos de la institucionalidad, ostentados por la iglesia y la monarquía española con su legión de cronistas y escribanos, de sagradas escrituras y edictos, frente a las canciones, jácaras, lamentos y gritos de rebeldía de los cimarrones y mestizos, se desarrolla en el espacio del texto, en su lenguaje

provocador y sugestivo de otras realidades y otras espiritualidades que también tejieron la historia de Cartagena durante el siglo XVII.

Con relación a la presencia de la historia en sus obras, el autor afirma:

Si alguien me preguntara por qué, teniendo ante nosotros el patético mundo contemporáneo, algunos escritores nos remontamos a veces a épocas pasadas, tendría mucho que responderle. Ante todo, le diría que todo presente tiene su raíz en un pasado. En segundo lugar, le haría ver cómo a cualquier lector, hablándole del pasado, es más fácil desmontarle sus prevenciones y transmitirle lo que deseamos acerca del presente (Espinosa, 1990, p.70).

Al develar las singularidades del desencuentro histórico cultural (Pacheco, 1992) entre las culturas de procedencia indígena y africana, predominantemente orales, y las procedentes de Europa, basadas en la escritura, la novela representa un periodo histórico desde perspectivas alternas. Para ello recurre a estrategias como la ficcionalización de la oralidad de los personajes, ubicados en entornos hostiles generados por el mestizaje en ebullición, por esa inevitable heterogeneidad suscitada en este puerto de América.

Los cortejos del diablo, (...) es una novela construida por una proliferación de voces desde la cual se eleva una imagen contrastada de la ciudad colonial Cartagena, en donde es posible percibir el choque de tres culturas: europea, africana, amerindia (Moreno, 2007, p.12).

La desigualdad de este encuentro cultural empieza por dos diferentes universos de significación y por los valores que cada cultura les asigna: la oralidad indígena y africana frente a la escritura traída por los españoles.

En contraste con las tradiciones orales que regulaban la vida y la expresividad de las culturas prehispánicas y cuya existencia ha sido escamoteada a partir de la tradición histórica, surge el discurso del poder representado en la escritura, códigos, preceptos, normas que se imponen sobre las voces, los gritos, los cantos y los lamentos de “la gente cobriza” (Espinosa, 1992, p.55): cimarrones, indígenas y mestizos.

Inicialmente se abordará la tensión entre la oralidad y la escritura, lo letrado e iletrado que en su confrontación instauran nuevas formas culturales que modifican drásticamente la vida en el continente americano; posteriormente se desarrolla la idea de la transculturación operada a partir de los desencuentros y conciliaciones entre las culturas en contacto, una transculturación narrativa, tomada del texto de Ángel Rama, que se materializa en la novela. En este sentido se sustenta que *Los cortejos del diablo* (1992) se inscribe como una obra de la heterogeneidad cultural, opuesta a las miradas oficiales, en donde la ficcionalización de la oralidad actúa por fuera de los discursos de las academias de historia que se basan exclusivamente en textos escritos. Finalmente se concluye que la novela de Espinosa encaja en la categoría de Nueva Novela Histórica propuesta por Menton, por lo cual ofrece otras perspectivas para la interpretación de la historia cultural latinoamericana.

2. Las palabras de la ciudad letrada contra los gritos de la provincia oral

En *Los cortejos del diablo* (1992) subyace la representación de un período de la historia nacional caracterizado por enormes vacíos documentales. Los inicios del periodo colonial, cuando el reino de España se acomodaba en América e intentaba administrar las enormes extensiones de tierra y gentes que ahora le pertenecían, fueron registrados desde un ejercicio del poder proyectado en la escritura, en textos que excluyeron del relato histórico el drama de los colonizados: los desplazamientos, la esclavitud, la violencia en todas sus manifestaciones, implantada como recurso para la urgente colonización y evangelización. Tampoco hubo tiempo de registrar, y menos estudiar, las culturas de los colonizados. Crónicas, edictos, cartas, biografías y un sinfín de documentos escritos, son los que dan cuenta del proceso económico, político, religioso, lingüístico y social que afectó profundamente a las culturas involucradas. Todo lo cual, como lo señala Moreno (2015), constituye “una operación ideológica y una construcción discursiva que desde un lugar social específico se inscribe en un proyecto de poder en medio de un contexto de conflicto y lucha social” (p.19).

Desde la óptica hispana se describen las transformaciones culturales, los adelantos en el proceso de colonización, en el que las culturas amerindias y luego las de procedencia africana no son más que cifras para agregar a un inventario de evangelización y civilización. Desde la perspectiva de los estudios antropológicos, y luego desde la crítica literaria, este fenómeno adquiere los rasgos esenciales para una aculturación³, en donde una cultura prevalece sobre las demás e impone los códigos de funcionamiento de la sociedad allí surgida. La operación realizada,

³ Aculturación término de origen anglo-americano que se entiende como la pérdida de una cultura propia sustituida por la del colonizador, sin posibilidad de expresar ya más la tradición singular, aquella en la que se había formado (Rama, 2008, p.37).

implica el desplazamiento de “tecnologías representativas diferentes” a la escritura (Moreno, 2011, p.14) y se constituye en la puerta a las ciudades letradas:

Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan en el mismo tiempo en que el signo “deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o la afinidad a lo que marca”, empieza “a significar dentro del interior del conocimiento” y “de él tomará su certidumbre o su probabilidad” (Rama, 2004, p.19).

En oposición a esta tendencia, en *Los cortejos del diablo* (1992), es recreado un contexto de colonización a partir de las voces de los marginados, de los grupos oprimidos por un poder ostentado por la iglesia y el estado dominante. La hegemonía de la letra impuesta por España ha escamoteado las particularidades de la oralidad y de las tradiciones populares. Mediante la representación de esas voces subalternas del poder, de sus representantes corruptos y de un entramado social que dista de los ideales a los que aspira la letra impresa, la novela logra reconstruir los textos ausentes de la historia con los rasgos de la oralidad latente en una sociedad para la cual la palabra escrita, antes de ser un instrumento de comunicación, es un instrumento de dominación y opresión.

Los cortejos del diablo (1992) se aleja del discurso historiográfico tradicional, adentrándose en lo que este ha ignorado, se opone a las crónicas de la época ya que, siguiendo a Cornejo Polar (2003) “la crónica es el reino de la letra, que en todo caso asimila y transforma las voces de la tradición oral” y a lo que aspira el novelista es a develarlas (p.78), y así, propone una lectura detallada de las voces que tejen la historia no contada como una forma de interpretar el proyecto de identidad nacional. Una identidad atravesada por diversas culturas: las autóctonas, las que

llegaron y las que fueron traídas contra su voluntad, amalgamándose en este territorio, transculturándose bajo las dinámicas de una lengua y una cosmovisión nacidas en la heterogeneidad. Dar cuenta de este complejo fenómeno cultural en el que la oralidad y la escritura, el discurso del poder y de la rebelión se entretujan generando un proceso transcultural, permite abrir espacios para nuevas interpretaciones de la historia nacional.

Al representar desde lo novelesco el ambiente tenso de las relaciones humanas tejidas en el conflicto cultural suscitado por la colonia, destacando la heterogeneidad que marca los discursos y que permite vislumbrar la voz de los otros que también edificaron la historia de este periodo en el continente americano, *Los cortejos del diablo* (1992) se inscribe en la categoría de Nueva Novela Histórica, subgénero en el que se agrupan novelas latinoamericanas publicadas principalmente a partir de 1979 y que tienen su origen en el nuevo enfoque de la historia inaugurado por Alejo Carpentier con *El reino de este mundo*. Según el crítico estadounidense Seymour Menton, quien en su estudio titulado *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), establece entre los rasgos distintivos de estas producciones: la ubicación del relato en un periodo histórico diferente al del autor, su tendencia a privilegiar una ideología o postura filosófica sobre los hechos históricos, la aparición ficcionalizada de personajes históricos, en muchos casos de forma marginal, estrategias que en su conjunto permiten esas otras aproximaciones al pasado que ofrece la novelística del continente⁴.

Los cortejos del diablo (1992) devela la herencia española en el esplendor de su idioma, y también en la sordidez de las prácticas de colonización que representa. La riqueza verbal que confluye en el texto surge de la tensión entre lo oral y lo escrito de una sociedad regida por

⁴ Este aspecto se desarrollará con mayor amplitud en el capítulo cuatro de este estudio, en el apartado titulado *Los cortejos del diablo* como nueva novela histórica.

preceptos (perseguir a las brujas o a los judíos), por títulos y dignidades impuestas por la cultura dominante. En este contexto la escritura es el principal soporte de las disposiciones que se emiten a cientos de kilómetros, palabras que llegan impresas en papeles que sustentan el poder de España. “Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (Rama, 2004, p.22). La escritura poseía rigidez y permanencia, “consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural” (Rama, 2004, p.22).

Por su parte en las culturas de América, aunque muchas de ellas utilizaron los signos u otras formas de escritura, su uso se restringe a procesos administrativos, mientras que “la épica, la lírica, la dramática, la narración histórica, la didáctica y la producción imaginativa” (Lienhard, 1990, p.46) se desarrollan en la oralidad. Estas expresiones, vitales para la configuración cultural, se pueden escamotear de los textos oficiales, pero no se pueden acallar, y es allí en donde la novela de Espinosa introduce el bullicio de la ciudad: los cantos y tambores de los negros que llaman a la rebelión, los discursos en la plaza pública, las imprecaciones y sermones de los eclesiásticos, los gritos de los torturados por la Inquisición, juntos conforman una muestra de la oralidad cultural y los discursos que cuentan la otra historia. “El rumor de la vida, uno de los artificios del lenguaje narrativo de *Los cortejos del diablo* es el darnos una expresividad impersonal basada en un tumulto de voces” (Moreno, 2015, p.76).

Así, la desigualdad del encuentro entre europeos e indígenas, empieza por dos diferentes universos de significación y los valores que cada cultura les asigna: la oralidad indígena y la escritura traída por los españoles. En contraste con las tradiciones orales que regulaban la vida y la expresividad de las culturas prehispánicas y cuya existencia ha sido acallada a partir de la tradición histórica, surge el discurso del poder representado en la escritura. Espinosa pone de

relieve este contraste y con las voces de los *otros*, los colonizados: indios, negros, zambos, mulatos, criollos y mestizos iletrados, en toda la potencialidad de su mescolanza, recrea parte de la historia de Cartagena y hurga los fundamentos de una identidad surgida en la hibridez.

2.1 Las palabras de la ciudad letrada

Ángel Rama (2004), analizando la constitución cultural de Latinoamérica, establece la existencia de una *ciudad letrada*, poblada por aquellos que tienen acceso a la cultura alfabetizada: la lectura y la escritura. Este conocimiento pone a la comunidad de letrados al servicio del estado monárquico español.

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlos (Rama, 2004, p.43).

Durante los periodos de la conquista y la colonia en América, los hombres de letras eran generalmente clérigos, personas en las que la monarquía española confiaba plenamente (Bernal, 2015). Los representantes de este orden en *Los cortejos del diablo* (1992), son dos dignatarios religiosos en quienes se trasluce la decadencia y falsedad del poder que ostentan: el inquisidor Juan de Mañozga y el Obispo Cristóbal Pérez de Lazarraga. “En la Cartagena en movimiento de Espinosa, el Inquisidor y el Obispo, hombres del imperio, son vulgarizados, reducidos a la llana condición humana general y dibujados como una identidad más y no como representantes del más poderoso imperio del mundo” (Moreno, 2015, p.78).

A través de la estrategia narrativa del monólogo interior se escuchan las voces individualizadas de estos personajes, apartadas de la institucionalidad que representan vienen a encarnar la decadencia moral de una iglesia de letras y papeles. Sujetos transgresores de la norma impresa, la recta doctrina que dictan los textos sagrados, los cuales usan hipócritamente para encubrir sus ambiciones. El Inquisidor Mañozga, en su lecho de enfermo, no puede ser más honesto al revelar sus verdaderos intereses, evocando la ejecución del brujo Luis Andrea:

¡Ah, bodoque de mí, del Mañozga de entonces, seguro de estar haciendo méritos ante sus muy católicas majestades para el pronto ascenso a la silla purpurienta! (...) Aún te veo, Luis Andrea; aún te oigo lanzar aquellos alaridos que parecían salir de la propia jeta de Satanás, jeque cobarde, mientras yo, plantado en mitad de la plaza, revestido de todos mis atuendos, leía el veredicto del Santo Oficio y tomaba la jura a aquella plebe mugrienta y greñuda. Aún recuerdo cómo la muchedumbre alzó la mano sin rechistar, balbuceó un juramento hipócrita y siguió con lela atención la lectura de la epístola a las gálatas (Espinosa, 1992, pp.23).

En el discurso del inquisidor se intercala el culto a su investidura sacerdotal con las imprecaciones de un ser trivial, aquejado por la enfermedad y la vejez. Su conciencia se impregna de las voces y gritos que lo circundan, algunas que se cuelan desde las barriadas del pueblo analfabeta en forma de coplas o jácaras, otras que retumban desde las visiones de su inconsciencia. Por su mente transitan las brujas que ha llevado a la hoguera y los textos sagrados en los que se funda el accionar de la Inquisición. A su Alcaide le replica, refiriéndose a las brujas que pueblan su cabeza “¿No las oyes que balan, aúllan, crotoran y hasta rebuznan, viejo bergante?” (Espinosa, 1992, p.19).

El hombre letrado del Viejo Mundo se muestra sumiso ante un poder que traspasa su investidura. Termina siendo presa de ese otro mundo, el de las Indias, en donde la cultura letrada de la iglesia está en riesgo, un mundo que para la conciencia española resulta insano, construido a base de idolatrías y pactos oscuros. La actitud de Mañozga se enmarca en la tendencia hispánica a la satanización del indio y del negro como una estrategia más para su sometimiento al régimen colonial.

Refiriéndose a la satanización del indio, el historiador Jaime Humberto Borja (1998), apunta: “Los cultos, las costumbres y los comportamientos del nuevo infiel fueron la muestra contundente que Satanás se había refugiado en las indias desde antiguo” (p.63). Y con relación al negro, cuyas prácticas rituales ya eran conocidas por los españoles desde antes del descubrimiento, menciona que para los españoles estos “actuaban por inducción del demonio, idea que no era extraña a la cristiandad occidental porque se menciona en el Antiguo Testamento y por los teólogos de la Iglesia” (Borja, 1998, p.109). Así lo manifiesta el diácono criollo Fray Antolín al obispo en su primera entrevista: “—Me sorprende que Su Ilustrísima ignore los achaques de Indias (...) Estamos en el dominio de la brujería” (Espinosa, 1992, p.54).

Igual actitud frente al nuevo mundo muestra el Obispo Pérez de Lazarraga. Detenta una jerarquía eclesiástica que tiene por misión restablecer la autoridad en esta villa propensa a las desviaciones, tierras no gobernadas por Dios sino por el diablo (Espinosa, 1992). En sus interlocuciones públicas “comprendía que estaba empleando el mismo lenguaje undoso y ambiguo de los documentos papales” (Espinosa, 1992, p.196). Pero los rasgos de su carácter se revelan ante las situaciones que debe enfrentar en su obispalía: murmuraciones, laxitud en la disciplina, precariedad física y moral de sus templos.

Enfrenta las murmuraciones en contra de su antecesor, Luis Ronquillo de Córdoba⁵, su abandono clandestino del cargo y las inclinaciones eróticas hacia Catalina de Alcántara que por poco hacen caer en pecado al ilustre hombre de la iglesia. Sus monólogos interiores revelan la dualidad de su discurso, la consciencia de ostentar un poder que se muestra diáfano en su grandeza espiritual, y defender los intereses de una iglesia en decadencia, afectada por los vicios que sanciona.

Me engañaron tengo que reconocerlo, me engañaron los hidesumalamadre, perdón Señor (...) La diócesis es importante, voto a mis dídimos. Y he visto a uno que otro portugués de nariz ganchuda, con lo que la Inquisición ha de estar haciendo aquí su agosto. Lo que digo: hay que prestigiar este negocio con un tris de apariencia (Espinosa, 1992, p.51).

El hallazgo de un sistema de túneles, oculto en la obispalía, el cual conduce a un cementerio clandestino en el que se dispusieron por años los restos de hijos no deseados de monjas y clérigos, pone a prueba la templanza de su carácter dual. Intentando descubrir los pormenores de estos laberintos de la iglesia, inicia su recorrido y con él, la reconstrucción de la historia de una estructura y una comunidad religiosa abandonada a la laxitud, la ineficiencia del control eclesiástico y al deterioro físico y moral que claramente la aqueja, males derivados de la enorme distancia con el centro del poder. Junto a fray Antolín, queda atrapado en ese cementerio clandestino a causa de un derrumbe. Estos acontecimientos hacen aflorar los rasgos ocultos de su personalidad: su menosprecio por los criollos que, “aunque sean hijos de españoles heredan la malicia del indio” (Espinosa, 1992, p.57), su hipocresía frente a los cultos religiosos, su tendencia a blasfemar y maldecir, la incontinencia de sus vicios, “¿Por qué somos tan condescendientes con nuestros vicios?” (Espinosa, 1992, p.186).

⁵ Luis de Córdoba y Ronquillo, obispo de Cartagena de Indias y ministro provincial. Fue nombrado obispo de Cartagena el 9 de septiembre de 1630, entrando en su sede el 7 de agosto de 1631.

Mañozga y Pérez de Lazarraga, un inquisidor prostático y un cura libidinoso son los baluartes de la España religiosa, de su doctrina purificadora contra esa “espiritualidad nueva” (Moreno, 2015, p.83) que intenta saltar sus códigos e imponer la algarabía sobre el orden de los signos, sobre la *erudición teológica* de los prelados. Un grito final de Muñozga cierra el relato y de esa forma queda desvirtuado el poderío de la palabra articulada y la escritura frente a la oralidad latente en América:

Y lo asegura el romancerista: aún se oye en las noches cartageneras el último grito de Muñozga al perderse entre las nubes. —¡Zopenco de mí, que un día me vi en sueños Papa de Roma! ¡Bien merecido lo tenía! ¡Guevón de mí...! (Espinosa, 1992, p.214).

2.2 Las voces y gritos de la ciudad iletrada.

Aparte del reducido número de integrantes de la ciudad letrada, prolifera en la novela la gran ciudad iletrada. Producto del mestizaje cultural, se conforma de: “mitayos, cipayos, lacayos, (...) mandingas, zambos, mulatos, mestizos” (Espinosa, 1992, p.69) y la enumeración continúa, sin que queden por fuera toda la laya de españoles, que aunque provenientes del mundo escritural, en su mayoría eran analfabetas y delincuentes. “El mando de la plaza estaba en manos de hombres capaces y temerarios, pero todos ellos —cuál más, cuál menos— en mora con la justicia peninsular” (Espinosa, 1992, p. 93).

Desde las primeras líneas del relato se escuchan los cánticos desafiantes, las coplas, “el retumbo de los tamtames” (Espinosa, 1992, p.79) que expresan sedición, anulando el rumor de las proclamas y del ordenamiento de los Autos de Fe. “Los cantos —que no conviene imaginarse en un sentido demasiado literal— son el instrumento de que se sirve la memoria oral tanto para

almacenar como para reproducir los discursos” (Lienhard, 1990, p.45) y en *Los cortejos del diablo* (1992), tiene el alcance de una voz colectiva que surge del fondo de la ciudad iletrada⁶.

La ciudad letrada ha anulado por largo tiempo las manifestaciones culturales que se sustraen a su óptica de dominio, que es el de la escritura. Para Carlos Pacheco (1992), “un vasto conjunto de manifestaciones alternativas ajenas a aquel código dominante, que por el solo hecho de serlo resultan ignoradas o —cuando tal encubrimiento resulta imposible— son tratadas como disidencia peligrosa y hasta como subversión” (p.16). La contrahistoria se escribe con esas voces de la otredad, un compendio de oralidad que la novela actualiza y en el que cobran relevancia las manifestaciones de una espiritualidad rebelde que se sustenta en la palabra. A la “conquista espiritual” (Lienhard, 1990, p.52) emprendida por los españoles como uno de los fines de la colonia, se opone el “culto libertario” (Espinosa, 1992, p.79) a un Satanás mestizo: al Buziraco que se asentó en el cerro de La Popa y luego en Tolú, desde donde ampara a indios y cimarrones, a la grey más iletrada que se concentra en Cartagena.

El relato de la rebelión espiritual de Luis Andrea, su ejecución y las consecuencias de esta para el inquisidor, está ligado a prácticas rituales satanizadas por los españoles y que son una respuesta a la colonización espiritual. En la conciencia de Mañozga se replican las imágenes de un culto demonizado por sus achaques:

Luis Andrea, feudatario del Tártaro, mohán de los adoradores de Buziraco, invocabas a tu demonio, que se manifestaba dentro de una tinaja con una especie de chapoleo y unos

⁶ Este aspecto relacionado con la oralidad cultural, es abordado con más detalle en el apartado titulado, la letra y la música del capítulo 1.

aullidos escalofriantes y unos conjuros en los que decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España (Espinosa, 1992, p.78).

La hechicera Rosaura García tiene el poder de observar “lo que pasa allende el océano en su lebrillo” (Espinosa, 1992, p.99). Representa un poder metafísico e irracional de alcances mayores a los de los signos en la hoja de papel que se deben esperar por meses en el puerto. Su proyecto espiritual radica en el poder de la hechicería: “era su necesidad de dar a la brujería un sentido procreador de alcances casi divinos, el sentido exacto de su proyección poliédrica en contraste con el maniqueísmo español” (Espinosa, 1992, p.168) “Brujería enderezada contra el imperio de España, contra la jactancia ibérica y la venenosa rancidez de una nación que solo nos había traído vejece” (Espinosa, 1992, p.177).

Su conocimiento de la historia de Cartagena la lleva a descreer del llamado Descubrimiento y Fundación de la ciudad, ya que “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 de siglos atrás con otro nombre” (Espinosa, 1992, p.168). En el paroxismo de su larga existencia apela a la oralidad al enunciar un discurso reivindicativo con el pasado y con predicciones ominosas para esta parte del continente:

Lloró al enumerar en largo prontuario las depredaciones cometidas en las Indias por los conquistadores españoles y maldijo los nombres de Pizarro el Viracocha, Gonzalo Sandoval, Hernán Cortés, Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros. Recordó con un finísimo canturreo de bruja la nobleza de los emperadores precolombinos, (...) entonces alargó su voz de trémolo de armonio y despejó la bruma que velaba el futuro del continente. Se refirió a las gestas libertadoras y las juzgó casi

inútiles mientras la fiebre del oro, contagiada de España, no fuese extirpada (Espinosa, 1992, p.205).

Por su parte, la vida de Catalina de Alcántara se encuentra tejida por diversos relatos. Los pormenores de su origen peninsular y su viudez, los relata ella misma entre risas que exaltan su halo fantástico. Un esclavo fugado de su casa cuenta sus extraños rituales de belleza, y el erotismo que exhala el pueblo raso no deja de afectar al máximo representante del clero, al Obispo Luis Ronquillo de Córdoba,

razón por la cual —en opinión de las malas lenguas— el prelado, supliciado por la conciencia y asediado a toda hora del día y de la noche por las exuberancias de la sirena, embarcó misteriosamente al favor de la oscuridad y fue a templar a su monasterio español (Espinosa, 1992, p.33).

Su casa en la calle del Pozo es el centro de miradas y cuchicheos que ponen en tela de juicio la acción de la inquisición. Sus desafíos impunes a las preceptivas religiosas que tanto desvelan a los inquisidores, en el imaginario popular, la llevan a ser hija del rey Felipe IV de España y amante del pintor Rubens (Espinosa, 1992) y hasta dignataria papal. Su apertura al contacto con otras culturas, la extravagancia de los objetos que atesora, provenientes de diferentes lugares del mundo y relacionados con prácticas espirituales oscurantistas y abiertamente paganas, no inmuta al clero, indiferencia que en el pensamiento de los ciudadanos la hicieron “una enviada del Papado cuya misión consistía en exorcizar, con encantamientos cristianos, a los brujos que, a la sazón, tenían en jaque a la ciudad” (Espinosa, 1992, p.33).

Acerca de este personaje todo es incierto, se encuentra en el mundo de lo quimérico, que no tiene asidero en el orden de lo verosímil, de lo aprobado por el discurso hegemónico. Está

constituido por voces ya que son los rumores de los vecinos los que dan cuenta de su existencia. Y aunque los elementos culturales que la constituyen provienen de comunidades letradas, su mundo no es el de la letra sino el de la voz: oralidad de las tradiciones no americanas que desde sus orígenes mostraron la oposición al régimen impuesto por la iglesia, y por su actitud también fueron relegados a los entornos más ocultos de la ciencia y la historia.

2.3 La letra y la música

Un rasgo decisivo para la representación de la oralidad en *Los cortejos del diablo* (1992), es la “cualidad vibratoria” (Pacheco, 1992, p.65) que adquiere la escritura y permite la interacción de los ritmos procedentes de los diferentes orbes en contacto. Como lo señala Carlos Pacheco en *La comarca oral*, refiriéndose a la obra de Juan Rulfo, en la novela de Espinosa la musicalidad se halla latente en una prosa que invita “a la recitación en voz alta, a la conversión del hilo escriturario en significante sonoro; o la menos a su pronunciación imaginaria” (Pacheco, 1992, p.65). Letra y sonido se articulan más allá de su relación fonológica, la palabra encarna el ritmo, representa la musicalidad que bulle en los entornos descritos “La letra se pretende sonido” (Pacheco, 1992, p.66), da paso a la música que acompaña la narración, integrándose a escenas claves en el desarrollo de la historia

...Y zumbaban las jácaras de los jóvenes que amedrentados por su estampa greñuda y salvaje de hechicero cimarrón, trataban de infundirse valor con coplas y regodeos: — ¡Zúrrale al jeque, que ya voló lengua! ¡Lenguas de fuego tendrán su cabeza! ¡Ora el que quiera andarse con plantas se verá en trapos de cucaracha...! (Espinosa, 1992, p.23).

Es recurrente el llamado de los *Tamtames* que invita a la liberación, el “cóngoro batuba, cóngoro bató” (Espinosa, 1992, p.77) que evoca otras latitudes, otras lenguas, otras culturas que se resisten a una simple asimilación forzada, que persisten en su identidad pese a la usurpación española. Como lo señala Lienhard, los cantos

son el instrumento de que se sirve la memoria oral tanto para almacenar como para reproducir los discursos. (...). La memoria oral, en este caso, sigue siendo decisiva: ella debe suplir la ausencia de los elementos lingüísticos que la escritura deja de fijar (1990, p.45).

La novela permite este contraste, abre posibilidades para que en la escritura reaparezcan la oralidad y la musicalidad. Combate una tradición que ha pretendido ignorar las manifestaciones orales o que las ha categorizado en un nivel inferior al de la escritura. Bajo la creencia de su superación como técnica de comunicación y memoria, los recursos y expresiones de la oralidad se relegaron al folclor local o se constituyeron en objeto de estudios etnográficos o antropológicos especializados. Al surgir con una configuración artística en la novela, revelan los rasgos culturales y narran los encuentros transculturales en la musicalidad que portan los sujetos en el relato.

Bajo tonalidades africanas se describe el muelle en el que se descargan los hombres y mujeres esclavizados que ingresan a ese mundo mestizo. La narración es precedida por un fragmento en el que lo musical, construido con palabras, se deja escuchar en el texto creando la atmósfera cultural en el que son introducidos estos sujetos

¡Broma pesada, tártago! ¡Tarasca, tarasquea, suena la taramba, tarambana, dale a la tarantela, tarantulado, atarantado, en tarantismo, picado de tarántula! El negro parecía picado de tarántula, tal era el frenesí con que se contoneaba haciendo del bongo un bongó,

del tambor un tambo, una merienda de negros rítmica, eurítmica, casi nunca logarítmica, mientras los otros, los negros bozales, bajaban por la pasarela, en fila, ante el brazo en alto con el rebenque y a la vista encendida del tratante. ¡Broma pesada, tártago! (Espinosa, 1992, p.146).

El carácter violento de la descripción es matizado por medio de la evocación musical. Los ambientes pestilentes que la pululación de humanos genera en un espacio tan reducido, también son tratados bajo tonalidades que exaltan el componente sonoro que los acompaña.

De igual manera la musicalidad es expresada en los estribillos de tono monacal que repercuten en la conciencia de los personajes de origen hispano, el *mater gloriosa et benedicta*, los salmos, las variaciones en el idioma para introducir los vocablos latinos, la utilización de signos que representan cadencias, intensidades, duración, cualidades propias de la musicalidad y su filiación con la oralidad.

Así, en el relato de Mañozga acerca de lo referido por fray Alonso de la Cruz Paredes, sobre la construcción del templo de la Popa, se devela la incidencia de la musicalidad como recurso mnemotécnico, y en este caso, su filiación con lo sagrado o mítico de las culturas representadas. No obstante para estos sujetos, la cultura religiosa que ostentan es endeble y su musicalidad solo repercute como constituyente de un discurso que intenta persuadir para dominar.

La historia del prior, que yo no acertaba a descifrar en sus intenciones últimas, añadía que fray Alonso, enmudecido de fervor, solo había atinado a balbucerar, entre eructos y sonrojos: —¡Oh, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos!, frase desprovista de sentido, maguer entresacada de la Salve, porque la aparición tenía en él

clavada su mirada celeste, según debe colegirse del apremio con que lo acuciaba a ejecutar sus deseos. (Espinosa, 1992, p.25).

No obstante, son las tonadas de origen africano instaladas en el contexto de la esclavitud, las que se insertan con mayor realce en el discurso narrativo. Desde las jácaras que atormentan a Mañozga en las primeras páginas del relato, los ritmos caribeños se dejan escuchar, voces de negros desesperados vislumbran las interacciones entre sujetos disímiles cultural y socialmente: “Mi señora no me quiere, mi amo no me puede vé; y la señora chiquita dice que me va a vendé por un plátano maduro y una totumita e mié...” (Espinosa, 1992, p.155).

La presencia de la música en la novela corrobora su filiación con discursos no estrictamente escritos, más cercanos al universo de lo oral, a sus recursos expresivos y mnemotécnicos, a sus modos de expresión tan disímiles en cada cultura. La referencia a expresiones musicales de origen diverso, da cuenta de la mirada transculturadora de su autor, quien refiriéndose a la diversidad de sus narraciones, apunta:

En cada una de ellas hay un clima, una luz, transcurre una época distinta, pero todas se apelmazan como desechando lo desigual y lo disparejo para así conquistar una presión común. En cada una se habla una lengua distinta, se viven historias y genealogías distintas, pero todas son una sola lengua, en una historia y una genealogía incommovibles. Esa diversidad en la más implacable unidad constituye su absurdo y su encanto. Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p. 68).

3. Transculturación narrativa de Ángel Rama en *Los cortejos del diablo*

Ángel Rama en su texto *Transculturación narrativa en América Latina* (2008) señala que: “Lo original de cualquier cultura es su misma originalidad, la imposibilidad de reducirla a otra, por más fundamentos comunes que compartan” (p.112). De esta manera superados los escollos del término aculturación, para los estudios literarios se destaca la conveniencia de abordar las relaciones culturales desde la óptica de la transculturación. El concepto, impulsado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1987), hace posible un análisis de la cultura latinoamericana que incluye otras fuentes para la interpretación de su historia y los fundamentos de su identidad, principalmente las provenientes de las tradiciones orales indígenas y africanas. No solo permite que otros discursos se incorporen a la reflexión sobre el pasado y a su representación literaria, sino que define los rasgos de un sistema cultural único, surgido inevitablemente de ese pasado.

La búsqueda de una identidad diluida en tan variadas ascendencias, llevó, como lo señala Rama, al anhelo de originalidad y representatividad que impulsa a la literatura latinoamericana fuera de la órbita hispana en su afán modernista. Aspectos como la posesión de una nacionalidad, la pertenencia a un territorio geográfico, el uso de una lengua que unifica, la aceptación de una forma de vida creada por el entorno en el que se debe existir, llevaron a una revaloración de los contenidos culturales de las obras.

Lo que se indaga en las novelas de los transculturadores es una suerte de fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas. Porque ellas son el más alto esfuerzo inventivo de los pueblos

americanos, el sistema simbólico en el cual se expresa y se reconocen como miembros de una comunidad, de hecho la más alta construcción intelectual y artística de que son capaces los hombres (Rama, 2008, p.142).

La crítica literaria latinoamericana ha vislumbrado la creciente transformación del concepto de identidad cultural en la narrativa contemporánea. Superado el costumbrismo y los enfoques regionalistas de las obras, en dónde se buscaba la esencia de una identidad propia del ser latinoamericano, la narrativa del continente se hace más consciente de que la diversidad de influencias culturales genera una sociedad *transcultural*, es decir, un entorno en el que conviven distintas formas de vida, de organización social, de comunicación y expresión artística, en donde las fronteras se desdibujan con facilidad ya que la condición de estos países es heterogénea en su esencia histórica. Para Todorov, “los pueblos no son conceptos abstractos, presentan al mismo tiempo semejanzas y diferencias entre sí” (1998, p.106). Semejanzas y diferencias de orden cultural que se acentúan en el contexto latinoamericano que se debate permanentemente en las distintas formas que adquiere el concepto de identidad.

La literatura que surge en el movimiento conflictivo, no será por lo tanto ni el discurso costumbrista tradicional (que es simple consecuencia de la aceptación del estado de minoridad dominada, en que se es solo materia y pintoresquismo para ojos externos) ni el discurso modernizado (que también sería una aceptación sumisa con equivalente cuota de pintoresquismo para ojos internos), sino una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrastrada por la historia renovadora (Rama, 2008, p.111).

De esta manera los sujetos que intentaban develar la identidad latinoamericana a partir de la lectura de las obras del boom, hurgando en la esencia de los personajes los arquetipos de lo nacional o lo propio, de esa “peculiaridad diferencial de nuestro ser y conciencia y la fraterna unidad de los pueblos al sur de Río Bravo” en palabras de Cornejo Polar (2003, p.6), se empezaron a encontrar con que en estas obras y en las que les siguieron cronológicamente, los sujetos representados expresan más que un único enfoque cultural, se encuentran marcados por una transculturalidad, lo que hace más comprensible su relación con el entorno cultural que los rodea.

Wolfgang Welsch (2011) señala que:

Las culturas contemporáneas se conectan y se entretajan fuertemente entre ellas. Las formas de vida ya no terminan en las fronteras de cada cultura (las supuestas culturas nacionales) sino las transgreden, se pueden desviar también a otras culturas (...) A nivel interno, las culturas contemporáneas se caracterizan en gran medida por su hibridación. En cualquier país, los contenidos culturales de otros países tienden a convertirse en contenidos internos (p.15).

Las variadas interpretaciones que suscita un territorio mestizo, unificado pese a su diversidad, inmerso en lenguas, tradiciones y formas culturales cuya composición se vio afectada por acciones humanas que definieron la historia, se condensan en las obras de los autores de la transculturación. Su propuesta narrativa se ve afectada en tres niveles señalados por Rama: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. En cada uno de estos niveles se hace patente una actitud transculturadora que lleva a estas obras hacia otros campos de representación de la historia en la literatura del continente producida en la segunda mitad del siglo XX. “Las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones

culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes” (Rama, 2008, p.65).

3.1 Lengua

En *Los cortejos del diablo* (1992) el espectro lingüístico que confluye en la narración, marcado por la coexistencia de la tradición escrita de origen hispano y las vertientes de una oralidad de procedencias geográficas y culturales diversas, aproxima a los lectores a un entramado cultural del que destila la esencia de la cultura latinoamericana. Este rasgo de los escritores de la segunda mitad del siglo XX es advertido por Rama quien afirma: “Es sabido que la conciencia de la lengua en la literatura se vio acrecentada en las últimas décadas entre los narradores latinoamericanos” (2008, p.269) quienes asumieron la escritura como instrumento de liberación e identidad y la lengua como su principal garantía de autonomía.

El crítico uruguayo señala que el tratamiento del idioma ha sido desatendido por la crítica literaria, a pesar de que se trata del primero y más complejo problema con que tropieza un creador en su tarea: “toda obra se elabora en el cauce viviente del idioma, se diría que los escritores del continente sienten que trabajan con un instrumento prestado” (Rama, 2006, p.29), observación que asigna al novelista latinoamericano la representación de un grupo letrado que ha aprendido un idioma y una cultura que le permiten ejercer su mirada transculturadora del mundo, propensión que en el caso de Germán Espinosa se trasluce en su universalidad; en su obra se abarca la cultura en todas sus dimensiones y formas. Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p.83).

Como legado histórico de la conquista el idioma español fue una imposición. Los pueblos vencidos fueron obligados a aprender la lengua del vencedor (Cross, 2003) y con ello la

constitución de una cultura que idealizadamente encontró en la lengua un “instrumento de la independencia” (Rama, 2008, p.19) fue capaz de socavar las propias bases de la cultura dominante.

El idioma en la novela es tratado como portador de fuerzas culturales diversas a partir de los estilos que se entrecruzan en la narración. El tono del castellano en las colonias, propio del periodo histórico representado, voz y letra de un discurso que se presume extensión de un lejano imperio, es ostentado por los personajes de origen peninsular directo. En su condición de migrante, el inquisidor Mañozga se reprocha su partida de España, intercala en su discurso elementos de la oralidad de un Nuevo Mundo que inunda su conciencia, con las oraciones de su latín conventual:

¡Es como sí, a cada azote mío, hubieras estallado y rótote en mil pedazos, en mil diablillos zumbadores como zancudos, voladores como corujas! ¡Bruja coruja de alma de aguja! ¿No fue ni culpa? ¿No fue la culpa de esta Juan de Mañozga, gordo y carraco, escocido por la próstata, que ahora, desnudo de la cintura para arriba y estigmatizado de la cintura para abajo, desde el mirador de la casona que sirve de palacio inquisitorial (porque los atrasos de los pagos de las Casas Reales no han permitido alzar el terrífico monumento que soñé, que ya no sueño) mira en la noche hacia el poniente, hacia el mar, único punto inviolado hasta el momento por los seres que aletean allá arriba? *Confiteor! Mea culpa! Accusatio! Confessio! Mea maxima culpa! Indulgentia! Indulgentiaaaa...!* (Espinosa, 1992, p.14).

La transculturación que se opera en la lengua se encuentra en plena ebullición durante el periodo histórico descrito en la novela. Han pasado más de cien años del descubrimiento y la conquista, y el contacto entre las lenguas empieza a consolidarse por su uso, no solo en el ámbito burocrático que implicaba la administración de las Indias, sino en todos los aspectos de la cultura.

Al intercalar términos de procedencia africana o indígena, con las palabras ampulosas de la doctrina cristiana, el discurso del inquisidor da cuenta de una transculturación de la lengua, fruto de las migraciones que experimentan estos personajes.

Tal condición de migrante la comparte el Obispo Cristóbal Pérez de Lazarraga. Su investidura eclesiástica y el poder de la iglesia que representa, sufren los embates de un territorio hostil a la evangelización. En ocasiones recurre al “lenguaje undoso y ambiguo de los documentos papales” (Espinosa, 1992, p.196) otras veces su discurso es el de la conciliación con las conductas borrosas que observa a su alrededor y de sus monólogos interiores, e incluso en sus salidas de tono, se escapan las palabras con que representa su realidad:

Se - me -viene - el – mundo- encima - he - negado - a – Cristo – señor - Mío.

He - blasfemado - de – la – jerarquía - del -orden.

He - he - he - dicho - eso - lo

horrible

indecible

abominable

Soy - un - pequeño - basilisco - blasfemo... (Espinosa, 1992, p.111).

Los personajes femeninos, Rosaura García y Catalina de Alcántara, permiten una aproximación, fundamentalmente desde la voz narrativa, cuya cualidad es la de incorporar los elementos lingüísticos del contexto en el que se mueve respectivamente cada personaje, al curso del relato.

En el caso de Rosaura, su filiación con el pasado, los procesos de colonización y fundación de la ciudad, implican que en las interlocuciones, en el relato de la anciana, los personajes históricos adopten un uso del idioma castellano, propio de conquistadores recién desembarcados. En el conflicto entre Heredia, *el fundador*, y el Alcalde de la ciudad, Pedro Romero, por el control sobre el puerto, el narrador transcribe la voz de Heredia:

Recordad que soy el Gobernador, quedaréis vos vistiendo holandilla, eso sería sedición, desacato, sublevación, qué sé yo. Guardaos, tocaquito, que las cosas no son más de como se toman, vos Alcalde, yo el que da las órdenes. A meteros con otros, que los hay por celemines, a mí dejadme que si fundé la ciudad fue por tener dónde hacer lo que me saliera de los... (Espinosa, 1992, p.95).

Y frente al futuro y lo que sucedía allende el océano, cualidades adivinatorias de Rosaura, la narración retorna al tono confidencial en el que los sucesos inverosímiles se muestran de forma objetiva. Descripciones como la levitación de Rosaura o los desaforados amores sostenidos con Pedro de Heredia, no carecen de la objetividad del narrador omnisciente y lo fantástico se inscribe en la historia al mejor estilo de los narradores del boom.

...al año y medio de estar observando como una “gentil cigarra” la dieta de abstención absoluta, su cuerpo olvidó el contacto con la tierra y empezó a flotar, como una pelusa de algodón, casi a la altura del techo de su casa. Sus innumerables parientes resolvieron entonces amarrarla a una silla de vaqueta, para guardar las apariencias ante los vecinos que empezaban a hacer mofa del asunto y decían: “Por dar pan, que no por tintiritan (Espinosa, 1992, p.88).

Mientras el relato que se ocupa de Catalina incorpora un saber propio de la relación de este personaje con las ciencias ocultas. La voz narrativa se muestra erudita y ampulosa en la relación de conceptos y teorías que recorren buena parte del entorno cultural del siglo XVI. En paralelo con el conocimiento autorizado para el mundo de la cristiandad, con Catalina se accede a la historia no oficial de la ciencia, y aunque en esta novela este aspecto no tiene el mismo desarrollo que adquiere en *La tejedora de coronas* (1982)⁷ sí constituye una tentativa del autor en el tratamiento de temas que serán recurrentes en el resto de su obra narrativa.

3.2 Estructura literaria

Los cortejos del diablo (1992) se estructura alrededor de un cúmulo de voces. El narrador omnisciente, que se nutre de los rumores callejeros para completar su narración, sede en largas secuencias la voz a los monólogos de los personajes de procedencia española directa: Juan de Mañozga y Cristóbal Pérez de Lazarraga. La condición migrante de estos personajes da cabida a la expresión de otredad que suscita —para estos europeos, cristianizados, de etnia blanca— el contacto con una tierra indígena, negra, cobriza, cristianizada a la fuerza y que aún colonizada inspira recelo, conduce a la locura a uno de ellos y pone en riesgo la vida del otro. La acción principal del relato gira en torno a la decadencia del poder inquisitorial y al menoscabo que sufre una obispalía con pasadizos ocultos y secretos de antiguos obispos. Una materialización de la decadencia que empezaba a experimentar el imperio español y que afecta la conciencia de los personajes.

⁷ En *La tejedora de coronas* (1982), el personaje central, Genoveva Alcocer, en su recorrido existencial tiene acceso a la cultura y al pensamiento de occidente durante todo el siglo de las luces.

Los delirios de persecución que sufre Juan de Mañozga por las brujas quemadas en Cartagena por el tribunal que preside, abarcan extensos monólogos en los que, no solo se describe la angustia interna del inquisidor, sus dolores corporales, la conciencia de la senectud, la inminencia de la muerte, lo males mayores y menores que lo aquejan, sino que relatan las motivaciones personales y la justificación de un tribunal eclesiástico en la ciudad. De igual manera se percibe en estos monólogos la presencia de la ciudad en el personaje, los discursos que de ella ahora son suyos, las voces, y jácaras, los ritmos y las palabras mestizas que nutren ahora su discurso.

Mi llegada a la villa, a bordo de aquel galeón (...), no fue tan gloriosa como la imaginara. Largos meses habían sido de navegación. Y maldita mi vida si alguna vez, con anterioridad a este confuso desembarco entre negrería sanguinolenta y bubónica, sentí calor más ateneante, asaeteante, atosigante que este que se me prendía a las espaldas como la zarpa de una bestia mitológica. Y luego esta plebe de rucios y roñosos aventureros, esta grey de alzados, esta punta de malandrines diseminada por el casco de la población, como hueste maléfica, como romería de maldicientes...No cabía duda, la ambición es asesina y yo me había labrado mi propio infierno al venirme a este refugio de desesperados adonde nadie me llamó y de donde —lo comprendí desde aquel momento— jamás volvería a España con el capelo cardenalicio, lo cual era, en últimas, el único motivo de mi desplazamiento a estas tierras que holló la pata de Satán. (Espinosa, 1984, p.24).

La parte de la historia que posee este personaje encadena los dos mundos, su experiencia interior está ligada a las tensiones de una heterogeneidad cultural de la que no sale tan airoso como otros de sus compatriotas.

En los monólogos de Fray Cristóbal Pérez, se indaga por los secretos de una obispalía que se cae a pedazos, con pasadizos cuyo interior desconoce. Como desconoce los motivos que tuvo su antecesor, Luis Ronquillo de Córdova, para huir a medianoche de la ciudad, dejando tras de sí las murmuraciones de la población que ponían en juicio su carácter de “santo varón”. Su actitud proteccionista de los intereses católicos en América permite que se descubra la otra cara de la misión evangelizadora llevada a cabo en Cartagena. A la oposición que enfrenta por parte de los renuentes a la aceptación de su mensaje, a los que se refugian en la hechicería y desafían a la inquisición, se suma la tara de corrupción que aqueja a la iglesia en ese momento de la historia.

La actitud de este prelado se enmarca en el afán de encubrimiento de esas *otras* acciones que también constituyeron la historia de la evangelización: el relajamiento de las normas eclesiásticas, la ambición motivadora, el menosprecio por los negros e indígenas, aquellos que, por no ser cristianos, solo podían ser esclavizados (Todorov, 1998). Su transculturación tiende más hacia una “plasticidad cultural”, reacción que, según el esquema de Lanternari, citado por Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), asume quien “diestramente procura incorporar las novedades, no solo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios” (p.37).

Ante los presbíteros que se quejan de los achaques e inoperancia en que ha caído el inquisidor Mañozga, el obispo expresa

“*Su Ilustrísima debería...*” (...). ¿Pero es que se figuran que voy a convertirme en instrumento de sus pequeñeces? “*Su Ilustrísima debería...*” Cuerno, ¿qué he venido a buscar a estas tierras que parecen fecundadas por un dios de los gentiles? Qué me digo.

Con lo fácil que imaginé la vida de los Obispos” (...). Pero Diablo, ¿cómo voy a imponeros la disciplina si me enredáis en esta madeja sin cuenda? Está bien, hagámoos una concesión; una sola. (Espinosa, 1992, p.67).

En esa dinámica, su misión está en ocultar, encubrir; es un representante de la historiografía que se vale de la autoridad que le concede su investidura para no escribir lo que debería escribir, no ir más allá en la historia del Obispo Ronquillo, ni del destino final de los pasadizos, ni en los atropellos de la inquisición. Aunque concilia consigo mismo al perdonar la vida de un hombre, hacerlo liberar de los inquisidores, incluso desatendiendo las denuncias de Catalina de Alcántara, quien ha revelado ser la hija bastarda del rey de España.

Entonces fray Cristóbal Pérez de Lazarraga, consciente del deber de acatar en el rey a la cabeza visible de la Iglesia española, se encomendó al Altísimo en el primer acto sincero de su vida, comprendió que la fatuidad del poder terrenal empezaba a dar a Dios Padre la palma del martirio y, en actitud de supremo renunciamiento, prosiguió su marcha lenta, de espaldas a la aristócrata que lo observaba con ojos encendidos de irrecusabilidad y cuya presencia compendiaba allí todo el poderío del Imperio, y afirmó por primera vez la prepotencia moral del hombre sobre la vanidad de las potestades establecidas, en una puja de heroísmo que no cabría jamás en cronicones políticos ni en anales de validos (Espinosa, 1992, p.198).

La narración omnisciente se centra en dos personajes femeninos⁸: Catalina de Alcántara y Rosaura García. Este rasgo de la narración amplía la perspectiva para abordar el entorno cultural

⁸ Son varios los personajes femeninos en los relatos y novelas de Germán Espinosa. En su siguiente novela *La tejedora de coronas* (1982), construye con Genoveva Alcocer, uno de los personajes femeninos más fuertes de su obra y en otras colecciones de relatos como, *Noticias de un convento frente al mar* (1988) o *Romanza para murciélagos* (1999) la presencia de personajes femeninos se hace notoria.

que se teje en Cartagena, puerto español en América. El relato centrado en estas dos mujeres, las ubica en relación con otro conocimiento del mundo, opuesto al de los representantes de la iglesia católica. Su condición femenina, su belleza, ya que Rosaura García “en sus años mozos, una mujer casi tan hermosa como Catalina de Alcántara” (Espinosa, 1992, p.88); su fuerte filiación con un mundo más ilustrado, oculto, las ubica del lado de un conocimiento político, metafísico, de apertura cultural que abre las perspectivas de la novela más allá de la villa cartagenera.

Rosaura, quien había “heredado de su madre, Juana García, la condición de bruja y nigromante” (Espinosa, 1992, p.88), actualiza la historia de la ciudad y contradice y amplía lo narrado por los cronistas. En su relato, las vicisitudes políticas del reino de España son reveladas por medio de un lebrillo “con el que pude ver lo que pasa allende el océano” (Espinosa, 1992, p.99). Su mirada permite constatar un universo cultural en ebullición, el futuro incierto de estas naciones recién descubiertas.

La estructura que concibe la novela gira en torno a la transculturación que afecta a estos personajes, sus visiones de un mundo surgido en la hibridez dan cuenta de algunos arquetipos humanos que van a pulular en este continente a lo largo de los próximos siglos, sujetos que ya no responden a un único universo cultural sino que acceden a la transculturación como mecanismo de defensa, en un entorno heterogéneo.

En la medida en que la cultura tiende a constituirse en una segunda naturaleza que define aún mejor la interior constitución del grupo humano que la genera, podemos decir que la literatura que surge en estas ocasiones de tránsito, encabalga la naturaleza y la historia, más aún, la asocia dentro de una estructura artística que aspira a integrarlas y equilibrarlas, confiriéndoles mediante estas operaciones, una significación y una pervivencia: el sentido

de la historia se vuelve accesible a través del empleo de las fuerzas culturales específicas de la comunidad regional, y éstas se insertan en el devenir que la historia postula aspirando a prolongarse sin perder su textura íntima (Rama, 2008, p.111).

3.3 La cosmovisión

La expresión de la literatura es siempre un buen dato para juzgar de los sentimientos de una nación. Los poetas cantan todo, y los sentimientos nacionales, el odio y el amor en lo conexas con el patriotismo, tienen siempre una expresión ilimitada Vergara (como se citó en Padilla, 2008, p.12).

Este epígrafe que acompaña el libro de Iván Vicente Padilla, tomado de *La cuestión española* de Vergara, genera la aproximación al debate de la identidad que se empieza a librar en la sociedad postcolonial del siglo XIX en América. “La reforma liberal desde 1849, la cuestión española (la raza, la herencia, la tradición), la cuestión religiosa, la cuestión jesuita y la cuestión pedagógica habían sido problemas de constante reflexión para la generación de intelectuales del momento” (Padilla, 2008, p.20). El debate en torno a los valores o antivalores de la hispanidad cobra relevancia a mediados del siglo XIX en Colombia. Las nuevas circunstancias internacionales, el desafío de enseñanza, la emergencia de los partidos, especialmente de un liberalismo que restringe el poder de acción del clero y propende por la libertad de pensamiento, llevan a una negación de la hispanidad a un amplio sector de los intelectuales del momento, contrarios a la ideología esencialista del hispanismo, y por ende del catolicismo. La presión que ejercen los discursos de la alteridad sobre la ciudad letrada, permite que emerjan los factores de resistencia cultural que propician el enfrentamiento de las visiones de mundo que se representan en la novela.

En el centro de las confrontaciones ideológicas se ubica Juan de Mañozga, quien enfrenta: a los brujos y brujas que por su investidura debe perseguir y conducir al “reclamo capnomante de las llamas” (Espinosa, 1992, p.24); a Catalina de Alcántara cuya “invulnerabilidad” (Espinosa, 1992, p.32) pone en entredicho su verdadero papel de juez eclesiástico; al pueblo y sus murmuraciones que afectan la integridad y credibilidad de la iglesia que representa.

La transculturación que se opera en Mañozga, observable en el fluir de su conciencia, es el resultado de un personaje que se enfrenta a los dos mundos: el europeo y el americano, el católico blanco y el hechicero mestizo. Esos primeros contactos llevan las marcas profundas de la otredad descritas por Todorov en su estudio sobre la conquista de América: nulos intentos de comprensión (Todorov, 1998), sentimiento de superioridad bajo una actitud proteccionista, “En esta sociedad desestructurada, un individuo no puede ser el igual de otro, y las distinciones jerárquicas adquieren una importancia primordial” (Todorov, 1998, p.74). Deseos de ascenso social combinados con “un placer intrínseco en la crueldad, en el hecho de ejercer su poder sobre el otro, en la demostración de su capacidad de dar muerte” (Todorov, 1998, p.155). Rasgos de los primeros conquistadores españoles se expresan en las actitudes del inquisidor, no obstante es en el lenguaje en donde la otredad se doblega en identidad y el sujeto es transculturado. “¡Eres más brujo que los mismos brujos!” (Espinosa, 1992, p.14) es el estribillo con el que se atormentan las noches del inquisidor.

Los arquetipos de poder en esta sociedad dan cabida a un culto que se ejerce en la trastierra: “Tolú, tierra de bálsamo” (Espinosa, 1992, p.21), el del dios Buziraco, en quien se personifica “el más activo motor de multitudes y, por tanto, el medio más directo de afirmar la libertad individual y gregaria: el *Non Serviam* buziráquico” (Espinosa, 1992, p.174). Culto al que acuden los excluidos por el orden social adaptado por España, ceremonia libertaria por antonomasia que da albergue espiritual a los oprimidos por el poder español.

En este sentido, el rechazo opera porque, “la religión, cualquiera que sea su contenido, es efectivamente un discurso transmitido por la tradición y que importa en cuanto garantiza una identidad cultural” (Todorov, 1998, p.91). Identidad de la cual carecían los negros e indios que acudían al llamado de los tambores que anunciaban la sedición y la ruptura de las cadenas.

El tejido social que se gesta en esta parte de América, descrito en la novela mediante las visiones de mundo enfrentadas, va dando forma a un universo cultural nuevo. Para Rama, “Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, solo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de la cultura” (Rama, 2008, p.47). En su conjunto estas visiones completan el fresco de un universo cultural único y cuyas posibilidades de representación solo son posibles desde una mirada transculturadora impuesta por el autor.

4. La representación de la historia en *Los cortejos del diablo*

“Nunca he logrado concebir un arte conformista y sé, por experiencia, que solo el conformismo alcanza el rango de lo oficial”
Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p.129).

4.1 Entornos de heterogeneidad cultural

Al representar los matices de la heterogeneidad cultural de un territorio en el que convergieron diversas etnias, como lo era el puerto de Cartagena, la obra se constituye en un producto de la literatura heterogénea que, según la definición de Cornejo Polar (2003), reúne aquellas producciones que tienden hacia “la reivindicación de la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras” (p.6). El relato se sitúa en el siglo XVII, un período histórico en el que el contacto directo de sujetos tan disímiles culturalmente era reciente y acarrea las mayores consecuencias para el mundo social que allí se gestaba. Pacheco (1992) señala que “es a partir de estos (des)encuentros de múltiples y profundas repercusiones para ambas culturas "dialogantes", que comienza el desarrollo de lo que más tarde se conceptuaría como la cultura latinoamericana” (p.15).

Como lo señala Moreno (2007),

en los estudios literarios sobre el sub-continente latinoamericano, es corrientemente aceptado el tomar como uno de los rasgos distintivos de la novela latinoamericana el hecho de que ésta expresa la naturaleza culturalmente heterogénea de sociedades que tuvieron recorridos históricos bastantes semejantes. Los indispensables estudios de Antonio Cornejo

Polar y Ángel Rama hacen las veces de paradigmas sobre los cuales se ha erigido una tradición interpretativa de lo que algunos llaman la Modernidad Heterogénea (p. 8).

Es en este sentido que en *Los cortejos del diablo* (1992), es relevante la presencia de sujetos procedentes de diversas culturas, portadores de universos de significación que avivan el conflicto de una convivencia impuesta por la historia; desde el inquisidor español Juan de Mañozga, el obispo Cristóbal Pérez, el judío Lorenzo Spinoza, la hechicera mestiza Rosaura García y la bruja española, Catalina de Alcántara, quien al margen del poder inquisitorial da cabida en su casa a una gran variedad de extravagancias venidas de diversas regiones y culturas del mundo (Espinosa, 1992). También los marginados hacen su aparición con sus cánticos, sus relatos, sus ritmos traídos de ultramar, integrando esta sociedad en gestación. Así se dan cita en casa de Rosaura García:

Catalina pasó a la habitación exterior, donde los innumerables parientes de Rosaura se entregaban a todo género de menesteres. Los había blancos, negros, mulatos, indios, mestizos, zambos y cuarterones. Unos dormían, otros comían, estos folgaban al aire libre en el patio, completamente desnudos y con los sexos en dirección a la casa. Se diría una madriguera de conejos. Allí, una mujer fregaba ropa. Aquí un anciano se sumía en una especie de contemplación morosa. Había infinidad de niños, ombligudos y barrigones, jugueteando aquí y allá por el suelo de tierra apisonada. Y Catalina se resistía a creer que, en este lugar primitivo y caótico, pudieran por un momento confluír la realidad del mundo, su pasado y porvenir, en una vasija de barro llena de agua. Al subir al palanquín y partir los negros en dirección a la ciudadela rodeada de bastiones impregnados de sangre humana, pudo ver a lo lejos el fermento rojizo de la tarde. Entonces sintió como un aguijón la lejanía de España, más lejana aún por el perfume de corozos y chaguaramos que le traía la brisa (Espinosa, 1992, p.104).

Es evidente que en la Cartagena del siglo XVII hay una influencia de diversas culturas representadas no solo por los españoles sino también por los negros, mulatos, indios que confluyen en una sociedad donde la lengua y la cultura fue impuesta por la colonización. En el fragmento anterior se destaca la enumeración que hace el narrador de las distintas etnias que confluyen en la casa de Rosaura y una heterogeneidad social que pulula por toda la ciudad: “cipayos, lacayos, vasallos libres del rey, mandingas, zambos, mulatos, bribones, ladrones, porrones, picaños, cultipicaños, bisoños, gazmoños,...” (Espinosa, 1992, p.69).

Esta enumeración da la imagen del sincretismo cultural a que dio origen la colonización de España en América, el mestizaje que se deriva de unas prácticas marcadas por la desigualdad, la violencia y la desorganización social. La comparación de esta amalgama de personajes con una “madriguera de conejos” (Espinosa, 1992) transluce el carácter caótico, casi animal, en el que se desarrollan estas vidas que son las que poblarán en adelante el territorio de América. La pobreza de esos niños “ombligudos y barrigones” (Espinosa, 1992, p.104) no es distante a la de los barrios marginales de las urbes contemporáneas de Latinoamérica. La heterogeneidad, además de ser un fenómeno cultural, en este fragmento se observa como un fenómeno social que tendrá repercusiones en la formación de las identidades del continente. Como señala el autor:

América Latina ha incorporado, a partir de la colonización por España, gentes de todas las razas del planeta (...). Somos un continente invadido por multitud de tradiciones y, en tal sentido, constituimos una cultura de culturas. El mestizaje menos importante entre nosotros es el mestizaje racial; importa, ante todo, el cultural. Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p.178).

La presencia de tradiciones no escritas o ligadas a la oralidad, se observa en el personaje Rosaura García, una mestiza que realiza prácticas de hechicería y adivinación, recurriendo a una

vasija de barro, quien es consultada por Catalina de Alcántara, una española de pensamiento libre, que no obstante, siente la lejanía de su patria ante la nostalgia que le produce un territorio extraño, impregnado del “perfume de corozos y chaguaramos” (Espinosa, 1992, p.104). La interacción de estos dos personajes, la hechicera mestiza y la española, dan cuenta de una sociedad que se forma en el intercambio, la comunicación y la ruptura entre diferentes tendencias culturales.

4.2 Perspectivas del Santo Oficio, la hechicería y la cimarronería

En el discurso histórico y novelesco, el derrumbe de la nave central de la catedral de la ciudad, sucedido el 7 de agosto de 1600, se conecta con el derrumbe de la dominación española, representado históricamente por la batalla de Boyacá. El derrumbe, sucedido “la noche del 7 de agosto” (Espinosa, 1992, p.53) cuarenta años antes del tiempo de la narración, según le relata fray Antolín al nuevo obispo de la ciudad en su inspección a una parte del templo en el que se han descubierto pasadizos secretos, permite la alusión a los acontecimientos históricos del 7 de agosto de 1819. En el relato del fraile los “decires que corrieron por la villa después del derrumbe” (...) “eran premonición de otro que acaecería a las Españas, en igual fecha muchos años más adelante” (Espinosa, 1992, p.53). La independencia de La Nueva Granada, lograda en una célebre batalla que empezó a marcar la ruptura con España, es presentada en la novela doscientos años antes de su suceso, como premonición de futuras libertades, rumores propios de los “achaques de Indias” ya que, concluye el fraile, “estamos en el dominio de la brujería” (Espinosa, 1992, p.54).

La historia como ejercicio discursivo por fuera de la novela, poco ha explorado los vericuetos de una de las actividades coloniales que mayor despliegue ideológico y político requirió en América: la evangelización. Como proceso de domesticación espiritual e ideológica fue uno de los

primeros argumentos para la invasión española; detrás de los soldados llegaron los clérigos y todo el aparato ideológico de la Iglesia Católica. También la Inquisición, organismo de defensa contra, no ya los que pretendían escapar del dominio físico y del sometimiento a la esclavitud corporal, sino contra los que se rebelaron contra los males espirituales que infringían los colonizadores: la destrucción de sus dioses, la usurpación de lo sagrado en su cultura, la imposición de prácticas religiosas desconocidas. Indios rebeldes, cimarrones, hechiceras del nuevo y del viejo mundo, enfrentan el poder del Santo Oficio, sus voces entran en interlocución con los discursos patentados en investiduras eclesiásticas, libros y otros objetos de una adoración distante.

En *Los cortejos del diablo* (1992), la perspectiva histórica no se detiene en lo que de monumental puede haber tenido la inquisición y su oficio santo, depurando las conquistas de España de los rasgos de herejía que amenazaban su proyecto colonizador. Por el contrario, esta institución se muestra en plena decadencia, acechada por su propia corrupción, por el odio desatado en los rebeldes, los que se reúnen en Tolú para celebrar su libertad y propiciar nuevas liberaciones, los que desafían su autoridad en rituales de un sincretismo desafiante. Hechiceras, cimarrones, indios, mujeres, sujetos que por tradición de la historiografía han merecido poca documentación por su marginalidad, por su otredad frente a la cultura hispana que se deseaba implantar, ocupan un lugar central en la novela y así el texto literario rompe con sus fuentes históricas y ofrece otras perspectivas de la evangelización como mecanismo de transculturación.

El Santo Oficio se instauró en Cartagena en 1610, su misión radicaba en detener las desviaciones de la fe que se empezaban a observar en los conquistados. El carácter punitivo de su accionar llegaba con la misma justificación teológica aplicada en Europa, “las hogueras eclesiásticas del Santo Oficio eran en este mundo: tormento temporal, sin duda pero no indigno dentro de las limitaciones terrenas, de ser una metáfora del inmortal, del perfecto dolor sin

destrucción que conocerán para siempre los herederos de la ira divina” Borges (como se citó en Real Academia Española [RAE], 2017, p.293). Durante sus primeros años en Cartagena, la persecución a las brujas no era la función central de la inquisición, en relación a otros delitos contra la fe (Borja, 1998, p. 278). No obstante, para 1640 esta tarea ocupaba la mayor parte de los procesos, ante el advenimiento de actitudes de inconformismo y rebeldía asociados a la resistencia cultural y espiritual.

Refiriéndose a este periodo de la historia cartagenera, Germán Espinosa señala:

Nuestra Inquisición se consagró primordialmente a la defensa de la fe contra la herejía y el judaísmo, pero en algunos casos, como en el Tribunal de Cartagena de Indias, llegaron a incoarse procesos contra brujos. Esos brujos americanos, a pesar de la fama que Tolú adquirió en el Nuevo Reino de poseer una universidad de brujería no pasaban de ser, en realidad meros curanderos u oficiantes de divinidades nativas como el Buziraco caribeño, en quien lo inquisidores creyeron ver una hipóstasis de Luzbel. Brujas cartageneras como Juana y Rosaura García en quienes se cebó alguna vez el Santo Oficio, lejos de celebrar misas negras, se limitaban a leer el futuro con suertes de maíz o en sus vidriados lebrillos de agua, a la manera de las pitonisas o de las gitanas Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p.30).

Es desde el mirador del Santo Oficio que el inquisidor Juan de Mañozga enuncia un monólogo en el que se escuchan los ritmos y los cánticos del entorno hostil que lo persigue, “con el son de la jácara adherido, sin querer despegarse de mis orejas” (Espinosa, 1992, p.15). Su ruina está ligada a su actividad inquisitorial: “todo desde aquel día infausto en que yo, Juan de Mañozga, inquisidor del Santo Oficio, quemé públicamente, por insinuación del difunto fray Alonso de la Cruz Paredes, al avieso jeque Luis Andrea, creador del culto del cabrón negro, el merdoso

Buziraco” (Espinosa, 1992, p.14). Este acontecimiento desata, según la mente alterada del aciano, la persecución de las brujas a este hombre en tan clara desventaja que, de la pompa usada en las quemas públicas en la Plaza Mayor, ha pasado a ser un fantasma del poder, “la comidilla del pueblo, el regodeo de la villa” (Espinosa, 1992, p.15) enfermo y derrotado en su ambición sacerdotal.

Mardoqueo Crisoberilo, el alquimista llegado a la ciudad detentando poderes mágicos, y Catalina de Alcántara, una viuda española de pensamiento libre y protegida por el clero —según rumores— por su influencia sobre el antiguo obispo Luis Ronquillo de Córdova, son personajes que desafían públicamente el poder del tribunal eclesiástico, afianzando las habladurías del pueblo en torno al poder menoscabado de esta institución. “Dicen que el Santo Oficio les ha cogido miedo a los brujos” (Espinosa, 1992, p.29) es el rumor general ante la proliferación de brujos que se suman a los desafíos de Catalina y tienen cercado al inquisidor principal de la villa.

Y más adelante, Rosaura García, una bruja indiana, pone a prueba el poder inquisitorial al convertir en ridícula comedia un auto de fe que para los del tribunal eclesiástico prometía ser la reivindicación de este tribunal. La muerte apacible de esta bruja de más de cien años antes de ser procesada por la Inquisición, se convierte para Mañozga, en “el funeral carnavalesco de su vida pública” (Espinosa, 1992, p.202). La bruja muere después de proferir un discurso en el que descarna las bajezas de una iglesia corrupta, maldice a los inquisidores del nuevo y viejo mundo, lamenta “en un largo prontuario las depravaciones cometidas en las Indias por los conquistadores españoles” (Espinosa, 1992, p.205), maldice a Hernán Cortés, Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros y exalta la nobleza de los indígenas. “Habló de asesinatos, persecuciones, racismos y nuevas inquisiciones que, bajo diversos nombres, prosperarían aquí antes que el dios Buziraco, redivivo y más poderoso que nunca, barriera toda aquella inmundicia”

(Espinosa, 1992, p.215). En la voz de la anciana se condensa la otra cara de la historia, la que devela la ambición del oro y la violencia justificada en fe religiosa, como herencia española, en contraste con los valores culturales y naturales del antiguo Nuevo Mundo. Su discurso aspira a “dar a la brujería un sentido procreador de alcances casi divinos, el sentido exacto de su proyección poliédrica en contraste con el maniqueísmo español” (Espinosa, 1992, p.168).

En ese mismo mirador vetusto, derruido por su propia corrupción, termina sus días el inquisidor. Ante el fracaso de su empresa purificadora no deja de lado la evocación de sus vanas ambiciones de ascenso sacerdotal, la ferocidad maligna que debió enfrentar en *estas tierras de Buziraco* (Espinosa, 1992) plagadas de esclavos rebeldes y brujos multiplicados en un culto libertario que se mofa del Santo Oficio.

El entrecruzamiento de los discursos, el de la iglesia con su afán evangelizador ya desgastado en personajes como Juan de Mañozga y el obispo Cristóbal Pérez, y el de la contraparte rebelde, la hechicera Rosaura García, la mujer liberta Catalina de Alcántara y el gran murmullo de una ciudad que se nutre con voces y cantos alternos a la palabra impuesta, da origen al texto literario que los fusiona, revela la parte humana de las instituciones o entidades que representan, contrasta sus intereses, sus poderes y debilidades. Sus formas de expresión por heterogéneas son transculturadas. Las acciones de la novela giran en torno a las tensiones entre estos sujetos sociales. Su lenguaje, ya contaminado por tantas señales culturales en contacto, es representación de una cultura que empieza a surgir y a constituirse como la identidad que va a compartir todo un continente.

La hechicería de que está impregnada la novela y que ocupa un lugar central en su desarrollo temático, lleva consigo las marcas de la heterogeneidad, la cual es observable en las facetas que esta práctica adquiere, no solo en el entorno geográfico descrito: Tolú, donde el culto de Buziraco

se ha fortalecido, según las versiones de la población (Espinosa, 1992), sino en sus vertientes de origen peninsular; en la voz del diácono criollo Fray Antolín,

no todos los brujos son frutos de la tierra (...). Los hay que llegan en las galeras y los hay también que llegan en los galeones. Los hay del río de la Galera y los hay de la ráfaga de la galerna. Los hay de azabache y los hay de leche y miel (Espinosa, 1992, p.57).

De ahí que la persecución a estas prácticas y a estos sujetos disimiles del poder, sea la justificación del accionar de la inquisición en Cartagena, tal como lo recuerda Mañozga en uno de sus monólogos:

Fue por esos días, Luis Andrea, jeque maldito, que el frailuco relamido vino a verme a este palacio desde cuyo mirador columbro ahora el aleteo de tu cohorte, y yo cedí a sus instancias, porque me hostigaban todavía mis viejas aspiraciones purpurientas y la obsesión constante de haberme labrado mi propio infierno. Cedí a sus instancias porque me aseguró que la brujería precisaba un escarmiento y que, por falta de ese escarmiento, la grey estaba perdiéndose y pudriéndose y paganizándose y, a la vuelta de algunos años, nada tendrían que hacer aquí nuestras sotanas (Espinosa, 1992, p.121).

En tal sentido, en la novela es recurrente la asociación entre los anhelos de libertad y la oposición a la iglesia y su evangelización impuesta. El culto idolátrico a Buziraco, “dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España” (Espinosa, 1992, p.78), se lleva a cabo en Tolú por cimarrones y hechiceros. Indios y esclavos fugitivos acuden al “retumbo de los tamtames” (Espinosa, 1992, p.79) para unirse al culto libertario: “Yo escuché los tamtames y oí las invocaciones. Vi temblar a españoles y criollos al conjuro de aquellos sonos lejanos, venidos del

África, inextricables en su rudo golpeteo, altos en la soledad nocturna... *Congoro batuba, cóngoro bató...*” (Espinosa, 1992, p.122).

La novela de Espinosa indaga esos encuentros y desencuentros a través de la ficción, dejando una clave para la interpretación de los fundamentos culturales de América en el siglo XVII, ofreciendo otra versión de un fragmento de la historia de la colonización.

Al ficcionalizar un pasado nacional estructurado alrededor de un espacio/tiempo que incluye al sujeto cultural “olvidado” por la narrativa de la historiografía republicana, los escritores de novela histórica nos muestran proyectos de pasado incluyentes en los que surge la imagen de una nación colombiana plural y heterogénea. (Moreno, 2017, p.302).

Así, la representación de una discursividad y una memoria ausente de la historia oficial, acerca a los lectores al vocerío producto del cruce de sujetos provenientes de diferentes culturas. Sus expresiones están en los cánticos, gritos, lamentos, imprecaciones, sermones, ritos y los relatos de los otros, subalternos culturalmente y por ello acallados a causa del cariz subversivo de sus expresiones, por el tono oscuro e impenetrable de sus dialectos engendrados en selvas o montañas, en la periferia de la ciudad letrada.

4.3 Ficcionalización de la oralidad

Otra manera de representar la historia alejándose de los enfoques tradicionales es mediante la ficcionalización de la oralidad o el traslado del universo oral a la escritura (Lienhard, 1990). Este procedimiento permite que se recreen las voces de sujetos al margen de la cultura letrada, ya que negros, mulatos, mujeres, indios o mestizos no tuvieron durante la colonia un lugar de

enunciación y es solo mediante la aparición de estas obras de carácter heterogéneo que, desde la ficción narrativa, pueden ser escuchados. Para Pacheco (1992), en estas obras

se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas latinoamericanas a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literario, propias de la modernidad occidental (p.60).

Como “código cultural” (Pacheco, 1992, p.37) predominante en Latinoamérica, aun bajo la fuerza legitimadora de la escritura, en la oralidad está depositada la esencia del desarrollo humano de una sociedad. Desde su cosmovisión y sistemas de valores, hasta sus creaciones artísticas, sus juegos y modos de expresión más espontáneos, la oralidad materializa una cultura, hace tangibles sus rasgos distintivos, sus defectos, sus anhelos, sus tragedias, y al convertirse en materia para la creación literaria, abre espacios para la interpretación de la historia del continente, complementa lo ya escrito desde la oficialidad histórica. Como lo advierte Moreno (2017), “En la novela histórica colombiana encontraremos recreaciones ficcionales del pasado nacional que no confirman los hábitos representativos de la historiografía tradicional republicana con respecto a su alteridad cultural” (p.301).

Las sociedades latinoamericanas surgen como consecuencia del choque entre dos culturas, la oral, propia de las comunidades indígenas y africanas, y la escrita, traída e impuesta por los conquistadores españoles, y es a partir de este choque que la oralidad es asumida como una condición de inferioridad.

Es en ese marco que las investigaciones sobre literatura han debido abrirse al estudio de la oralidad pues esta dimensión cultural latinoamericana debía ser conocida para comprender

la manera como las tradiciones narrativas no escritas de los sujetos sociales subalternos han venido a enriquecer las corrientes de la cultura letrada (Moreno, 2007, p.8).

En la novela de Espinosa la ficcionalización de la oralidad constituye el punto de partida para ingresar a un mundo social conflictivo, heterogéneo en lo cultural, en lo lingüístico, en lo étnico, “identidades densas en las que todas las fuerzas y todos los discursos en conflicto en la sociedad colonial tomaban cuerpo” (Moreno, 2007, p.13). La jácara que entonan las gentes a las puertas del tribunal de la Inquisición se va prolongando en los oídos del dominico Mañozga en el transcurso del relato, se mezcla con los rumores de la población, sus chismes, las consejas de los negros, las maldiciones de los brujos sacrificados, sus rituales paganos, mientras la narración sondea los entornos oscuros de la ciudad, los secretos de los eclesiásticos, los recovecos de las mazmorras, al igual que las otras versiones de la historia de su fundación y la presencia en ella de una brujería sediciosa.

En la voz de Mañozga, el relato de cómo fray Alonso de la Cruz Paredes llegó a la cima de la Galera y sorprendió allí a los cimarrones frente a su demonio Buziraco, el “que decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España” (Espinosa, 1992, p.78), cobra la fuerza de un discurso desprovisto de formalismos o eufemismos que hagan presentable el relato como documento histórico, por el contrario, el relato se presenta como una ficcionalización de la oralidad proveniente de un cura en la efervescencia de su desencanto existencial:

una noche, el retumbo de los tamtames volvió a alzarse como un cerco alrededor de la ciudad, como un anticipo de terremoto, como una evocación de lemurias romanas, llevando el pavor a las almas sencillas, atrayendo con fuerza mágica a los esclavos, que rompían los

establos y encierros domésticos para unirse en la oscuridad al culto libertario (Espinosa, 1992, p.79).

Mañozca⁹ devela el carácter rebelde que mueve a los cimarrones y su relato condensa la contraparte de un fragmento de la historia de la inquisición en Cartagena, la presencia en ella de este personaje histórico y sus vaivenes en la persecución de la hechicería.

Por su parte Rosaura García introduce en la novela otra forma de alteridad. Bajo su condición de bruja vivía suspendida en el aire a causa de la ingravidez producida por una prolongada dieta y, en lugar de estupor, generaba en los vecinos la mofa con estribillos como “por dar pan que no por tintiritán” (Espinosa, 1992, p.88). Alteridad aceptada de su condición metafísica, de su arraigo a la ciudad desde que esta era solo un conjunto de “primitivos bohíos indígenas” (Espinosa, 1992, p.89) frente al “verde-loro-loco del mar” (Espinosa, 1992, p.89) y cuando siendo muy joven conoció a Pedro de Heredia, el fundador de la ciudad, a quien siguió en sus peripecias novelescas. Su voz recrea la fundación de la ciudad por fuera de los discursos hispanistas:

se respiraba en la ciudad, aquella tufarada de aventura esparcida en la atmósfera, 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 arrebatában 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 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 de siglos atrás con otro nombre y que los propios hombres de Heredia, al

⁹ Juan de Mañozca y Zamora fue un inquisidor que llegó a Cartagena a los 42 años con la misión de fundar el tribunal del Santo Oficio (Escobar, 2008, p.105).

desembarcar, tuvieron que usar por mucho tiempo, para abrigarse, las chozas de los indígenas (Espinosa, 1992, p.168).

El relato de Rosaura contrasta, cuestiona y amplía la historia de la fundación de Cartagena, personajes históricos como Alonso Luis de Lugo, Juan de Vadillo y Pedro de Heredia quedan al descubierto en su relato.

Otro aspecto que visibiliza la ficcionalización de la oralidad en la novela es la recurrencia a la musicalidad, a los ritmos en el lenguaje, las repeticiones, las enumeraciones y una disposición tipográfica en algunos de los capítulos, que aproxima al lector del texto escrito a las cadencias usadas en el discurso oral. Esto se justifica según Pacheco (1992) porque

el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materialidad (...), requiere que tanto el emisor como su audiencia sean apoyados por múltiples y peculiares recursos mnemotécnicos, tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de "fórmula", la utilización de patrones fonéticos, sintácticos, métricos, melódicos, rítmicos o míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales (p. 40).

La presencia de Pedro Claver, el jesuita español que enfrentó los abusos de los esclavistas en el puerto de llegada de los barcos negreros, es descrita bajo los efectos de esta musicalidad con tintes africanos¹⁰.

¹⁰ En el apartado titulado La letra y la música, página 23 se hizo referencia a este aspecto que se considera clave como estrategia de representación de la oralidad y su presencia en la historia.

4.4 *Los cortejos del diablo* como Nueva Novela Histórica

Se puede afirmar que *Los cortejos del diablo* (1992) se integra con facilidad al canon de la Nueva Novela Histórica. Un tipo de novela que asume una manera nueva de aproximación al suceso histórico. Según la definición de Nueva Novela Histórica propuesta por Seymour Menton en 1993, se destacan seis rasgos presentes en novelas latinoamericanas a partir de la publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en 1949, considerada por el crítico estadounidense como la primera novela latinoamericana que asume la historia con este nuevo enfoque. En síntesis, estos son: 1. la preponderancia de ideas filosóficas de valor universal sobre la representación de cierto periodo histórico; 2. la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones, anacronismos; 3. la ficcionalización de personajes históricos; 4. la metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5. la intertextualidad; y 6, lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton, 1993).

Estos rasgos delimitan el abordaje de la historia por parte de los novelistas, una historia modernizadora (Rama, 2008). Narrar las vicisitudes de la heterogeneidad y el mestizaje en todas sus formas, generar estrategias para la ficcionalización de la oralidad y la descripción de lugares y personajes de la otredad, se constituye en una propuesta que revalora la memoria de extensas comunidades y su aporte a la consolidación de la cultura. “podemos afirmar que los textos literarios actuales revisan y reelaboran los paradigmas y los cánones anteriores (...) reescriben el pasado, contribuyen así a su revaloración y hacen tomar en cuenta aspectos del pasado que habían caído en el olvido” (Seydel, 2007, p.58).

Los sujetos representados en la novela, algunos de ellos históricos, encarnan visiones de una época marcada por las diferencias, los odios, las ambiciones resultantes del choque cultural allí

producido. La ficcionalización de sus discursos orales hace tangible la contraparte de su imagen social, su defectuosa condición humana, en el caso de los personajes históricos. En los personajes de la ficción: los esclavos, los brujos, los indios, que en la historia oficial solo son un género sin voz escrita, cobra relevancia una oralidad que devela la historia nunca contada de la mayoría de la población del continente. Para Moreno (2017), el Otro, no blanco, no católico, no republicano, no letrado hace parte de la historia aunque sus discursos no hayan sido transcritos al código alfabético. "En el espacio/tiempo de ese pasado nacional narrado por la memoria selectiva de las élites el Otro que no tiene las esencialidades de los prohombres fundadores de la nación está anclado en una condición de marginalidad y subalternidad definitiva" (p.301).

La alusión a filósofos, religiosos, monarcas, militares y otras figuras que ocupan el espectro cultural del periodo histórico descrito, hace posible la ubicación del relato en un tiempo y espacios claramente delimitados. Personajes centrales de la novela son contruidos a partir de personajes históricos: Juan de Mañozga, Cristóbal Pérez de Lazarraga, Rosaura García, Pedro Claver y Spinoza, tienen una presencia directa en el relato, mientras otros son aludidos en los relatos de los personajes, entre ellos Luis Andrea, Pedro de Heredia, Luis Ronquillo de Cordova, Fray Alonso de la Cruz Paredes, entre otros.

Rastreando la presencia de los rasgos descritos por Menton como propios de la Nueva Novela Histórica, en *Los cortejos del diablo* (1992) se destacan varios de ellos. En primer lugar, la reivindicación de las culturas marginadas del discurso histórico, de sus voces, expresiones sonoras y formas culturales diversas, cobra un sentido que sobrepasa al del relato histórico. La esclavización y satanización de los indios y negros en el periodo colonial, son observados a partir de su oralidad, ficcionalizada en el texto, y así la representación del periodo colonial surge como parte de los discursos de los sujetos, de su interlocución cultural y transculturación. Esto se conecta

con la segunda característica descrita por Menton, en la que la historia oficial se distorsiona de forma consciente por el autor, se cuestionan los fundamentos del accionar español en América, tanto religiosos como políticos, abriendo el espectro de posibilidades de interpretación del pasado.

En cuanto a la tercera característica de esta nueva forma de contar la historia (Nueva Novela Histórica) son varios los personajes documentados por la historia oficial que aparecen en la narración, son aludidos o que participan directamente como personajes en el nivel ficcional. El principal personaje histórico de la novela es Juan de Mañozga quien, según Manuel Enrique Silva, simboliza los valores anacrónicos de la Inquisición y “el choque cultural entre su tradición y el universo caribeño asentado en el Nuevo Mundo” (Silva, 2008, p.227). Ha llegado a Cartagena para combatir las desviaciones de la fe, las prácticas más oscuras de estos nuevos súbditos de la corona y la religión. La transculturación que lo marca como un migrante en una tierra de culturas heterogéneas, su misión apostólica y sus aspiraciones mundanas, se ponen al servicio del relato para la representación de la profunda otredad del colono, del letrado que irrumpe en un universo, tan desconocido y temido en su patria como en la ajena: el de la hechicería.

Rosaura García¹¹ simboliza la contraparte del discurso letrado, clerical y colonizador. Su actitud desafiante de la norma y la tradición impuesta, cobra sentido en el nuevo relato de la fundación de Cartagena y de las peripecias de otro personaje histórico, Pedro de Heredia, así como en su discurso (oral) reivindicativo de los indígenas, de los esclavizados africanos, de sus prácticas ancestrales usurpadas, violentadas por la codicia española. La preponderancia de este personaje que irrumpe ante la inquisición e impone su voz sobre los estertores del viejo dominico en su

¹¹ Según Cristo Rafael Figueroa tanto Rosaura como su madre Juana García son “brujas históricas” (2001, 16). Por lo que respecta a Juana García, se trata de un personaje de una de las crónicas de *El carnero*, de Rodríguez Freyle, cuya anécdota es recreada en *Los cortejos del diablo* (Silva, 2010, p.135).

último proceso, cierra el relato dejando claro que la rebelión gestada en Tolú y extendida en el afán de liberación y luego de independencia, es una actitud constante en la Cartagena mestiza que se representa en la novela.

Cristóbal Pérez de Lazarraga, un obispo afectado por el entorno oscuro que debe ocultar, adquiere los rasgos del letrado al servicio de un poder distante. Es registrado por la historia como obispo de Cartagena de Indias a partir del 21 de julio de 1639, cuando fue presentado por Felipe IV. En la narración, sus concesiones y tolerancia frente a los desafueros de su obispalía, los rumores libidinosos sobre su antecesor, Luis Ronquillo de Córdova, y su extraña relación con Catalina de Alcántara, terminan por imponer el silencio y el ocultamiento, actitudes contrarias a su misión en Cartagena. Los clérigos que representan la escritura y la memoria del pasado para la historiografía tradicional, en la novela representan el acallamiento y el olvido que conviene a los detentores del poder. A la luz de una nueva versión de la historia, su actitud es develada y con ello se construye la imagen de una ciudad en la que la letra se usó para ocultar y acallar las voces.

Finalmente uno de los personajes históricos de mayor relevancia en el contexto nacional, y quien participa directamente en la novela como personaje, es Pedro Claver. Una biografía de este sacerdote, escrita por Mariano Picón Salas en 1950, se constituyó en la fuente para su inserción en el relato por parte del autor (Silva, 2008). Los ires y venires, desde su parroquia al puerto al que llegaban los africanos víctimas de la trata negrera, su accionar en la protección o al menos, en la contención de la violencia ejercida contra ellos, nutren al personaje de la ficción, quien pone en contraste la tradicional actitud de los clérigos y deja ver los rasgos filantrópicos de la iglesia en esta parte del mundo. Su intervención en el proceso de la inquisición contra Lorenzo Spinoza, constituye un recurso narrativo ligado a la representación de la historia en la que se ficcionalizan

los personajes históricos destacados, (Menton, 1993, p.43) en este caso en el campo del pensamiento y la religión.

Las características del judío portugués Lorenzo Spinoza permiten la aproximación con el filósofo holandés Baruch Spinoza, quien también enfrentó la persecución religiosa y fue anatemizado al relacionar el concepto de naturaleza con la sustancia divina. Con su “deus sirve natura” (Espinosa, 1992, p.77), lema familiar colgado de su cuello, y atado al cepo de la inquisición, presenta argumentos teológicos mientras es torturado a causa de una denuncia en su contra. Durante su interrogatorio desfilan las cuestiones centrales que enfrentaban al judaísmo y al cristianismo, la situación de los judíos conversos por la fuerza y los conflictos entre portugueses, ingleses y holandeses por el control del territorio peninsular en ese periodo histórico.

“No adoráis a Dios por amor, sino por temor y acabaríais adorando al demonio si se os apareciera” (Espinosa, 1992, p.81). Con esta sentencia cifra su desafío al poder eclesiástico, mientras “trataba de sustraer su voz al tono lastimero que le arrancaban los azotes” (Espinosa, 1992, p.81). El conflicto religioso del contexto cultural del siglo XVI es recreado a la luz de la interacción de estos personajes que en su disimilitud confluyen en el puerto cartagenero, agregando un tono más al entorno transculturador que representa el novelista.

5. Conclusiones

Los cortejos del diablo (1992) abre espacios para interpretar los procesos de transculturación y las representaciones de la oralidad que se operan en América a partir de la colonización española, por ende formula el problema de la identidad latinoamericana mediante la representación de la hibridez de un contexto social específico: Cartagena 1632. La reescritura de la historia pasa por la revisión de la cultura oral, y por tanto, por la mirada a los sujetos que constituyeron ese devenir en medio de sus circunstancias particulares, sus tradiciones culturales autóctonas, sus imágenes representativas del bien y del mal. En una ciudad costera del siglo XVII, en la efervescencia de la rapacidad colonial, los conflictos espirituales propios de la heterogeneidad cultural que allí concurre, se exhiben a través de personajes que encarnan lo letrado y lo iletrado. Los clérigos y la bruja, la escritura impuesta y racionalizada contra la oralidad libertaria se disputan en la novela la reelaboración de la historia. “En este territorio de confrontaciones espirituales que es la Cartagena de Espinosa, aparecen otras visiones del mundo que se enfrentan al colonialismo” (Moreno, 2015, p.80).

Pero es justamente en este espacio de confrontación entre la letra y la oralidad, que se empieza a dilucidar el sujeto que necesariamente habita entre estos dos universos de significación, y que no es otro que el sujeto latinoamericano.

En el fondo, en este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud (Cornejo, 2003, p.80).

Los cortejos del diablo (1992) permite que se escuchen las voces de los excluidos de la historia, los que habitan la parte iletrada de la ciudad, que es la más grande y diversa. Con tambores que son los primeros llamados a la liberación, con jácaras que cuentan la otra versión de los sucesos de la villa o con arengas reivindicatorias, reconstruye la pieza faltante de la historia oficial.

La destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la «divina» escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas «escrituras» antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura «latinoamericana» (Lienhard, 1990, p.55).

Tal actitud hacia el pasado no constituye un procedimiento nuevo en la medida en que una transculturación, operada desde las creaciones literarias, trae consigo la revisión de los contenidos culturales existentes y sus efectos en la conformación de las nuevas visiones sobre el mestizaje y la conformación de la identidad en el continente. Como lo señala Ángel Rama en su estudio, *Transculturación literaria en América Latina* (2008)

Por un deslizamiento derivado de la creciente especialización y tecnificación del discurso historiográfico, que se caracteriza —como otras disciplinas científicas o pretendidamente tales— por una incesante cancelación de los discursos anteriores reemplazados por los nuevos mejor fundados, la literatura ha venido recibiendo una considerable masa de materiales que ha abandonado su originario cauce disciplinario, trasladándose a otro encuadre que le proporciona significación y valor perviviente (p.102).

La literatura colombiana, cuyo enfoque histórico ayuda a la comprensión de otras realidades, ha dado frutos en este mismo sentido en autores como Pedro Gómez Valderrama y Gabriel García Márquez. En su ensayo: *Muestras del diablo* (1993), Pedro Gómez Valderrama sienta las bases para la reflexión en torno a la historia no contada o escamoteada por la historiografía oficial. Con relación a la historia de la brujería en América, el autor apunta: “Es una historia redactada siempre por el enemigo, vista siempre a la distancia que imponían la hoguera y los instrumentos de tortura. Para hacerla harían falta largos volúmenes eruditos y solamente una cara de la medalla quedaría completa” (Gómez, 1993, p.14). En su texto, Gómez Valderrama describe el mestizaje operado en el fenómeno social de la brujería, los elementos de origen europeo, indígena y africano que la constituyen y dan forma a una brujería mestiza, que se alimenta del sustrato oral colectivo, y por ende oculto e incomprensido por los inquisidores de origen español (Gómez, 1993, p. 16). Personajes que desfilan en este ensayo cobran vida en la novela de Espinosa, quien los ficcionaliza a la luz de la heterogeneidad que los marca: el inquisidor Mañozca, el mestizo Luis Andrea o la hechicera Juana García, dan el paso del texto histórico al texto literario, de la *historia* a la *nueva historia*.

En la novela *Del amor y otros demonios* (1994), de Gabriel García Márquez, la religiosidad exacerbada en el puerto de Cartagena por la confluencia de lo europeo, lo africano, lo indígena y lo mestizo, generan la satanización de las culturas iletradas. Las lenguas africanas que Sierva María aprende en las barracas de los esclavos, constituyen el principal rasgo de su posesión demoníaca. Recluida en el convento de Santa Clara, la adolescente se marchita, mientras es sometida a exorcismos dictados por el Santo Oficio. Lo iletrado y lo letrado, en pugna por la salvación de un alma, condenan al padre Delaura a ser poseído por el demonio del amor, “el más terrible de todos” (García, 1994, p.120).

La literatura latinoamericana encuentra en las crónicas de la conquista y la colonización, el punto de partida para allanar el pasado movedizo de las tradiciones orales que allí subyacen. No obstante las crónicas pertenecen al reino de la letra (Cornejo, 2003, p.78) y su dominio por largos años ignoró deliberadamente las palabras que le eran desconocidas, las que no estaban escritas en ninguna parte pero movían y definían a los grupos humanos que enfrentaban, La heterogeneidad de un pasado que se deja leer entre líneas, da paso a la representación verbal que produce el texto literario con las voces de los que no pudieron hablar en las crónicas históricas. Este es el legado de una tendencia literaria que surge en los dominios de otra mirada a la historia desde la escritura. Momento señalado por Cornejo (2003) como de “conquista y apropiación de la letra, pero instalada en ese espacio -el espacio de la ciudad letrada- no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible, el deseo de la voz” (p.80).

En *Narrativas de la oralidad cultural en el contexto colombiano* (2011), un estudio acerca de los enfoques sobre la oralidad en el sistema educativo colombiano, Juan Moreno apunta:

debemos orientar nuestra mirada a formas nuevas de conocimiento de la historia que privilegian lo llamado subalterno para así acceder a las sociedades y las culturas que fueron situadas al margen de la llamada “historia nacional”. Estas nuevas formas de conocimiento tienen como característica común el interesarse en sujetos que la tradición judeo-cristiana y la modernidad habían descuidado en el conocimiento histórico y dentro de ellos el principal, el que ha vivido una más larga historia de escamoteo por parte de la historia es la mujer. Otros sujetos que también han vivido un largo olvido en la conciencia de la historia del continente americano son los sujetos de las distintas diásporas que el esclavismo extendió por casi todas partes y el amerindio, primer poblador de América (p.12).

Por otro lado, la interacción cultural propuesta en la novela tiene como soporte principal una utilización particular de la lengua. La riqueza verbal con la que se lleva a cabo la representación se inscribe en una tendencia de la novelística de la época de publicación de la novela. Riqueza que se expresa, tanto en la voz narrativa, como en las interlocuciones de los personajes, cada uno encarnando un universo de representaciones culturales profundamente heterogéneo. El idioma español se consolidó como el principal vínculo entre los sujetos y así la literatura latinoamericana debía ser escrita en este idioma que facilita el acceso a los mundos diversos que se tejen en un continente tan extenso, tan inevitablemente desconocido para la mayoría de sus habitantes. No obstante, este vínculo se torna frágil ante la diversidad de lenguas de procedencia indígena que persisten en los territorios centro y suramericano, así como la presencia del portugués y el inglés en los extremos de esta área cultural llamada Latinoamérica.

Frente al tratamiento del idioma en *Los cortejos del diablo* (1992) se ha señalado su barroquismo (Silva, 2010), su tendencia a la exuberancia verbal mediante la utilización de un léxico que reúne anacronismos con expresiones latinas, palabras de origen indígena y africano, insertas en consejas, jácaras y cánticos, con los que el sustrato oral se manifiesta y construye su historia. El idioma aparece tan mestizo como el universo que representa, universal desde las mismas propensiones del autor, quien confiesa:

A mí el problema de la identidad que perturba a los antropólogos no me ha agobiado jamás y, al mirarme al espejo, me alegra encontrar allí un rostro mestizo, más por un cruce de culturas que por un cruce de razas Espinosa (como se citó en Tatis, 2008, p.136).

Así, *Los cortejos del diablo* (1992), como nueva novela histórica, como obra narrativa de la transculturación en la que la heterogeneidad cultural es representada bajo la fuerza que subyace de la tensión entre la escritura y la oralidad, es ante todo una obra en la que la identidad

latinoamericana se delinea desde sus orígenes, problematizados por las actitudes hacia el otro de cada uno de los sujetos que la constituyen, culturas que aún persiste en esa búsqueda de lo propio y para la cual la literatura ha sido un punto de referencia hacia la representación e interpretación de sus múltiples realidades.

Referencias

- Bernal, R. (2015). *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borja, J.H. (1998). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Bogotá, Colombia: Editorial Ariel.
- Bueno, R. (2011). Presión urbana, procesos culturales y representación literaria en América Latina. Vigencia continúa del pensamiento de Ortiz, Rama y Cornejo Polar. En Friedhelm S.W (Ed.), *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad* (pp. 89-107). México: Editorial Herder.
- Cornejo, P.A. (2003). *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: CELACP Latinoamericana Editores.
- Cross, E. (2003). *El sujeto cultural sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.
- De Toro, A. (2006). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán. *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 15-35.
- Escobar, Q. R. (2009). *Inquisición y judaizantes en américa española (siglos XVI-XVII)*. Recuperado de <https://ebookcentral-proquest-com.bd.univalle.edu.co>
- Espinosa, G. (1990). *La liebre en la luna*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- _____ (1992). *Los cortejos del diablo*. Bogotá, Colombia: Altamir Ediciones Ltda.

- García, M. G. (1994). *Del amor y otros demonios*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Gómez, V. P. (1993). *Muestras del diablo: Consideraciones de brujas y otras gentes engañosas En el Reino de Buzirago y El Engañado*. Bogotá, Colombia: Colcultura -Altamir Ediciones.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Moreno, J. (2007). Entre el canon de la literatura occidental y las tradiciones narrativas subalternas: tensiones y soluciones en la recepción de la novela del Caribe colombiano. *A Cor das Letras*, (8), 7-15.
- _____ (2011). *Narrativas de la oralidad cultural en el contexto colombiano: una introducción*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- _____ (2015). *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- _____ (2017). Una mirada sesgada a la novela histórica de Colombia. *Mitologías de hoy*, (16), 297-306, doi: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.491>
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Venezuela: Ediciones La Casa Bello.

Padilla, I. (2008). La historia de la literatura en Nueva Granada y el debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX. En *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX* (pp. 27 – 46). Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.

Rama, A. (2004). *La Ciudad Letrada*. Santiago, Chile: Tajamar Editores Ltda.

_____. (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

_____. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones El Andariego.

Real Academia Española (Ed.). (2017). *Borges esencial*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Seydel, U. (2007). *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa; (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. México: Iberoamericana.

Silva, M.E. (2008). Las novelas históricas de Germán Espinosa (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, España.

_____. (2010). Ficción e historia: La semilla de la independencia en la novela histórica de Germán Espinosa. *Estudios de Literatura Colombiana*, (27), 135-153

Tatis, G. (2008). *El mundo según Germán Espinosa*. Bogotá, D.C, Colombia: Icono Editorial Ltda.

Todorov, T. (1998). *La conquista de América el problema del otro*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

Welsch, W. (2011). ¿Qué es la transculturalidad? En Friedhelm S.W (Ed.), *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad* (pp. 11-40). México: Editorial Herder.