

“La procesión de los ardientes” de Pedro Gómez Valderrama: demonología y brujería como hermenéutica de la espiritualidad¹

Josefina Pizano / Universidad Nacional de Colombia

Resumen

El presente artículo es un estudio hermenéutico: crítico, literario e histórico, sobre “La procesión de los ardientes” (1967), cuento de Pedro Gómez Valderrama (1923-1992). Su objetivo es deconstruir las figuras del Demonio, la Bruja y la Hechicera, y proponer una exégesis sobre estas figuras, empleadas como medio de control, las cuales se transforman en un arma de resistencia contra los estamentos de Poder. Es, así mismo, una reflexión sobre el alcance de este imaginario legendario y simbólico, simbiosis de diferentes tradiciones, que se enraízan en la cultura medieval, para finalmente ser traslado desde Europa a otro contexto geográfico y temporal—América, durante la Colonia—donde se impregna de los legados espirituales de las culturas africano e indígena.

Palabras Claves: Hermenéutica, imaginario, demonología, brujería, Inquisición, exégesis, Cartagena.

Abstract

The present essay is a hermeneutic study: critical, literary, and historic, about “La procesión de los ardientes” (1967), a short story by Pedro Gómez Valderrama. Its objective is to deconstruct the figures of the Devil, the Witch, and the Sorceress, and to propose an exegesis about these figures, used as a means of control, that become a weapon against the statements of Power. It is, at the same time, a reflection about the scope of this legendary and symbolic imaginary, symbiosis of different traditions that took root in the medieval culture, for finally arriving in another geographical and temporal context—America, during colonial times—where it absorbs the spiritual legacy of African and Indigenous cultures.

Keywords: Hermeneutic, Imaginary, demonology, witchcraft, Inquisition, exegesis, Cartagena.

“—Ahora, que 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.

—Explicate, diablo, déjate de
hacer jeroglíficos.

—Quiero decir que hay brujos
indios, brujos negros y brujos
blancos.”

Germán Espinosa, *Los cortejos del diablo: Balada de tiempos de brujas*

El cuento “La procesión de los ardientes”, de Pedro Gómez Valderrama, rastrea el pensamiento religioso católico, cultural y político del siglo XVIII, en Cartagena, Tolú y Santa Fe, donde las costumbres sociales reflejan un intenso sincretismo entre españoles, afro-descendientes e indígenas. Un narrador inicia el relato *in media res* y, sin preámbulos, cede la palabra constantemente al protagonista, quien más adelante será identificado como don Carlos. El narrador interno de la historia es un español aventurero que ha hecho fortuna en las minas de oro de las selvas del Darién. Desde el comienzo, el personaje parece estar atado a un destino trágico. No importan los caminos que tome, no tendrá la libertad para lograr sus propósitos; está condenado a la impotencia, al sufrimiento y a la muerte. El sortilegio en el cual está inmerso lo seduce y espanta. El español entrelaza con el presente recuerdos fragmentados que lo embargan y torturan: su arribo al Nuevo Continente y su pasado de ambición y crimen. Sin embargo, la memoria más relevante para la trama es su presunta participación en una junta de negros cimarrones, allí enfrenta una experiencia sexual al borde de la locura y de la muerte, que constituye una epifanía. Lo siniestro sitúa a don Carlos al límite de una prueba sensible, en extremo angustiante, pero a la vez atrayente y enriquecedora. Esta vivencia ominosa está relacionada con prácticas mágicas o secretas; el éxtasis, el sufrimiento y el placer se mezclan con sus anhelos de venganza y su pasión amorosa adúltera y obsesiva por una mujer blanca de origen español.

Después de una noche de delirio y fiebre, es conducido por el azar a una reunión de negros esclavos cimarrones que parecen haber huido de las minas, esta junta es una expresión sagrada para los afro-descendientes. El narrador, a través de la percepción del protagonista, crea una atmósfera onírica primordialmente sensorial; la enfermedad, la calentura, el agotamiento, el temor y el alcohol condicionan lo que el personaje ve, oye y siente: “la noche de luna” en medio de la selva, el sonido acompasado del tambor, la llama evanescente de la hoguera. Desde el pensamiento occidental, interpreta el festejo erótico que presencia. Los cuerpos de ébano, de gran elasticidad y ritmo, son la expresión de un lenguaje corporal que relaciona el plano terrenal de los hombres con el cosmos; el “cascabel de una culebra”, que los participantes se atan en los tobillos durante el baile como fondo musical, es de índole sagrada; el fuego de la hoguera es emblema de purificación e instrumento de castigo, ya que con los tizones encendidos los esclavos marcan la espalda de la “negra demonio” y su imagen se relaciona con la actividad del tribunal inquisitorial; la sangre de un gallo sacrificado, símbolo de la fuerza generadora de la virilidad y “el licor pegajoso” que don Carlos ingiere a “bocanadas” constituyen estímulos para producir sensaciones sinestésicas que desencadenan el trance, la escisión de su ser:

Nunca un placer así, tal vez porque había sido un placer sin cara, un placer puro, al borde de la muerte, dominado por sus ataduras, y era la muerte lo que esperaba en el calvero de la selva, después de aquella noche. (154)

Esa experiencia es exacerbada por la simbiosis de lo esotérico: diablos, malignas, magas, adivinas, yerbateras: seres a los cuales la religión católica y la cultura han dotado de vida al darles una “corp-oralidad” y un lenguaje propios. Lo anterior permite la pervivencia de un imaginario, tanto en la raigambre popular como en la tradición religiosa de la época. El gran logro de esta narración es darle vida a este sistema de imágenes para un lector del siglo XXI; los trabajadores de las minas, de piel azabache y refulgente y cuerpos musculosos, son leídos a través de los manuales inquisitoriales como “incubos y súcubos”; la esclava de “pecho duro” y “largas piernas”, “de carne caliente y sudorosa”, quien habla un “español depravado, con oscuras resonancias africanas” (118), corresponde a la figura tradicional de la bruja, por lo cual recibe el nombre de “negra-demonio”. La zarabanda se asocia con los aquelarres descritos por los dominicos.

Las imágenes y el lenguaje, anclados en el pasado, se confunden con la materialidad del mundo que lo rodea; lo mental y lo físico se enredan. Estas presencias generadoras de temor y angustia parecen formar parte del inconsciente del individuo y pueden ser la expresión de un desasosiego interior, revelador del contenido oscuro empozado de su alma. Visiones y alucinaciones alteran la percepción de las vivencias y de la noción de la propia identidad de don Carlos. A través de un lenguaje fragmentado y sintético, el narrador pretende reconstruir esa experiencia y hacer partícipe de ella

al lector. Salvo la “negra demonio”, los demás personajes parecen estar inmersos en un ritual sagrado e ignorar la presencia del extranjero, quien, como el dios Baco, proviene de “tierras lejanas”:

Estaba en el infierno, negros y negras bailaban y cantaban desnudos, gesticulaban hacia él, daban vueltas, vueltas, vueltas. De pronto una hembra se desplomaba y enlazaba con sus piernas uno de esos cuerpos musculosos y las canciones seguían y se mezclaban con los gemidos y los alaridos de amor. (152)

El lente del español, empañado por la civilización occidental, no le permite apreciar de otra manera las expresiones de culturas desconocidas y temidas: la “negra demonio” parece ser la encarnación de la perversidad, hace su aparición en el calvero de la selva durante una noche de luna. Más que la mente, es el cuerpo de don Carlos el que alberga la memoria de esta experiencia extrema de erotismo demoníaco. El acto de seducción, libre y activo, de la “negra demonio” exacerba los sentidos del español y revela cómo la “corp-oralidad” posee una forma particular de saber; esta escena invierte la pasividad de la mujer prescrita por el catolicismo y las normas sociales: “ni las mulatas, ni las indias, ni las blancas devotas que de vez en cuando lograba sofaldar, le habían dado el paroxismo de placer del cuerpo de la negra” (154).

Don Carlos, hombre blanco de origen español, sufre una metamorfosis al entrar en contacto con experiencias para él desconocidas: su idiosincrasia de europeo se comienza a impregnar del ser africano e indígena, hasta ahora percibido como salvaje y ajeno, abandona el pensamiento lógico para sumergirse en el delirio de la fiebre, en el escalofrío del recuerdo, en la admisión de ese “otro” dentro de su propio mundo; de su memoria brota el inconsciente como una manera de rescatar y redimir el pasado y entender el presente. Surge así, según la definición de Gaston Bachelard, un encadenamiento de “imágenes que a menudo sólo tienen objetividad dudosa, una objetividad fugitiva” (9). De la prosa de Gómez Valderrama brotan una serie de imágenes poéticas, en donde las formas que se crean sufren una metamorfosis, parecen develar un significado, que pronto adquiere otro sentido. Como experiencia de carácter onírico, los acontecimientos no corresponden a una secuencia temporal cronológica, ni a un espacio que pueda tener un referente real. Por el contrario, remiten al campo del mito, de la magia, del inconsciente. Se produce un fraccionamiento subjetivo de la conciencia que desdibuja, sugiere, insinúa: “Aquel aguardiente le hacía recuperar de la humedad que le había formado por dentro una legamosa conciencia del mundo” (151). De esta forma, el narrador expresa el oscuro discurrir interior de un individuo enfrentado a un mundo caótico, reflejo de su oscura psiquis.

En este contexto de coacción y amenaza, el protagonista se convierte en partícipe de una zarabanda erótica de carácter sagrado. Privado de la libertad física, se encuentra

atado, sometido a un rol pasivo frente al papel activo de la “negra demonio” y embriagado por alguna sustancia de tipo alucinógeno; se exacerban sus instintos y se desencadena el deseo. Ese comprometer el ser hacia un deslizamiento ciego que conduce a la pérdida de la propia conciencia es para Georges Bataille el momento cumbre de religiosidad, el éxtasis supremo:

La orgía no se orienta hacia la religión del *boato*, al extraer de la violencia fundamental un carácter *majestuoso*, tranquilo y conciliador con el orden profano: su poder se deriva del lado *nefasto*, clama por el frenesí, el vértigo y la pérdida de la conciencia. Se debe comprometer la totalidad del ser en un deslizamiento ciego hacia la pérdida del sentido, que es el momento decisivo de la religiosidad. (125, traducción propia)²

La reflexión anterior se evidencia en el deslizamiento hacia el éxtasis supremo que experimenta el personaje: don Carlos “cerró los ojos, le pareció, extenuado, que la orgía se lo llevaba en su remolino” (153). En estas condiciones se sobrepasan los límites, se desatan las barreras. El baile y la música se transforman en orgía y desmesura. En la algazara se hallan confundidos componentes de libertinaje, de voluptuosidad sexual y de religiosidad, pues, como lo especifica Bataille, en las bacanales paganas de la antigüedad siempre estuvo presente lo sagrado:

La negación que implican las prohibiciones conducía al aislamiento egoísta del ser, opuesto a ese inmenso desorden de individuos extraviados el uno en el otro, y que su violencia misma abría hacia la violencia de la muerte. (...) Desorden de gritos, desorden de gestos violentos y de bailes, desorden de abrazos, finalmente desorden de sentimientos, que animaba una convulsión sin medida. (...) Ella era desde el comienzo efusión religiosa. (125)³

El cuento reproduce uno de los estados de conciencia más complejos del ser humano. Se desarrolla ante los ojos del lector una baraúnda desenfadada que el narrador describe como “orgía”, entendida esta como la percibe la Iglesia; es decir, la satisfacción viciosa de apetitos y pasiones. Se trata de un Sabbat nativo, de una forma de libertinaje, en donde una zarabanda de cuerpos desnudos se contorsiona al son del tambor, en medio de la espesura y la oscuridad de la selva:

(...) al acercarse tropezó con algo que ondulaba en el suelo, y que gritó al sentir el peso de sus botas claveteadas. Don Carlos rodó y vio que se dividía la masa con la cual enredara sus pies. Eran un hombre y una mujer oscuros, desnudos, trenzados en el suelo. (“La procesión” 152)

Al carácter erótico de la orgía del aquellarre se une el hecho de que este implica transgresión y peligro, tanto físico como moral, frente al Tribunal de la Inquisición. Los miembros del Santo Oficio desconocen el significado de estas reuniones para la minoría esclava que participa en

ellas, pues detrás de la descontextualización de las juntas, basada en una visión sesgada de estas, es innegable el contenido espiritual y la búsqueda de libertad que expresan. A través de los años, la mayoría de textos de índole histórico y literario han negado estas características, como lo expresa Bataille: “Sería vano negar la posibilidad de que su alcance fuera mucho más lejos, y que la embriaguez, generalmente relacionada con la orgía, el éxtasis erótico y el éxtasis religioso, se complementen” (124)⁴.

Según esta visión, la mujer esclava de piel oscura es la primera en “hechizar” al español. Su desempeño se acerca al rol de sacerdotisa consagrada a una actividad libertaria, en un espacio sagrado, de acuerdo con la permanencia de la africanía en el suelo americano. En el cuento, la “negra demonio” ejerce el rol transgresor de bruja que la Inquisición le ha asignado: encarnación de lo infernal, de lo prohibido: “Cuando el cuerpo inteligente de la negra le extrajo la última gota de vigor, pensó que era el demonio mismo, y sin acordarse de sus manos ligadas quiso persignarse para ahuyentarlo” (“La procesión” 153). La sexualidad y la muerte tienen siempre un trasfondo de violencia, como lo plantea Bataille.

De acuerdo con los planteamientos del antropólogo francés, se podría explicar el aprendizaje embriagador del personaje como un éxtasis enajenador comparable a una epifanía. Este delirio alucinante marca y obsesiona a don Carlos, y por ello, a partir de entonces, solo piensa en la negra-demonio, en “volver y traérsela consigo”. Se establece así una relación entre la presencia amenazante de la muerte y el gozo sexual perverso:

[E]l paroxismo de placer del cuerpo de la negra en aquella noche de infierno, con la cabeza bajo las estrellas y la sombra de la muerte rondándole los ojos (...) había sido un placer sin cara, un placer puro, al borde de la muerte. (154)

Esta experiencia dual, reveladora, de carácter sagrado, forma el núcleo más profundo de su sensibilidad y tiene como eco la escena del desenlace; en ambas, el gozo supremo está determinado por la aparente negación de un futuro. En la imagen del epílogo es evidente el conflicto entre la vida y la muerte, lo lícito y lo prohibido, pues el amor erótico busca una permanencia imposible de alcanzar en la finitud del instante. Este deseo de infinito y de fusión sitúa forzosamente a los amantes al borde de la muerte.

El Sabbat se convierte en el espacio paradigmático donde reinan los sentidos y se excluyen la fe y la razón, contexto donde todo es permitido y no existe conciencia de pecado, ni de moral, ni de condena social. La brujería, en este ámbito, se trueca en profesión y la función de la negra es introducir al español en el ámbito que la Iglesia ha decretado ser su antagonista. El reino de Satán se apodera del campo rechazado por la religión en el que las bebidas alcohólicas o alucinógenas cobran un papel relevante. Extraídas de plantas solanáceas, son llamadas “hierbas de

brujas”, por su capacidad desinhibidora y estimulante, como lo indica Jules Michelet: “Estos filtros eran muy diferentes. Muchos eran excitantes y debían alterar los sentidos (...) otros eran peligrosos (...) brebajes de ilusión que podían dejar a la persona sin voluntad. Otros fueron ensayos con los que se despertaba la pasión” (136). La música y el baile son depositarios de poderes mágicos y, por lo tanto, peligrosos e incitadores al mal; la naturaleza, la selva y la noche se perciben como azarosas y equívocas, y de allí su relación con la literatura, la música y el arte.

El contexto temporal del relato es preciso pues, aunque no se hace referencia específica a una fecha determinada, dos hechos marcan la época: primero, el epígrafe que alude, en pleno siglo XVIII, al testamento de un sujeto, en apariencia apócrifo, llamado don José María Claro y segundo, el incidente histórico de la revuelta del farol, episodio central de la historia, que tuvo lugar en Santa Fe en 1715. La cita, extraída de un documento al parecer espurio, está más relacionada con un texto de carácter religioso que con la manifestación de la última voluntad de un moribundo: “(...) y el cuerpo hecho cadáver, vuelva a la tierra de que fue formado” (“La procesión” 149). Se establece una relación entre el encabezado y las palabras que pronuncia el sacerdote al imponer la Ceniza, cuando se inicia la Cuaresma: “recuerda que polvo eres y en polvo te convertirás”⁵. También crea un vínculo con las manifestaciones religiosas de la Semana Santa, cuando transcurre la historia y con el desenlace final, en el cual los protagonistas sucumben al fuego ardiente del deseo. La semana de la Pasión y la pasión de los amantes remiten al título: “La procesión de los ardientes”.

Situar la historia en 1715 es bastante significativo, porque es entre los años de 1610, cuando se crea el Tribunal de Cartagena, y 1720, cuando se llevan a cabo juicios por los delitos de brujería y hechicería. En las actas que se conservan están registrados africanos, mulatos y zambos. Después de esta fecha y hasta 1811, cuando el Tribunal deja de ejercer su presencia en la ciudad amurallada, los miembros de dichas etnias no aparecen vinculados a procesos relacionados con este tipo de herejías (Maya Restrepo, *Brujería* 547). Este dato es relevante, pues la sombra del Tribunal de la Inquisición contribuye a crear en el relato la atmósfera de temor. Un ambiente parecido de zozobra se vive en Europa durante la cacería de brujas y con la creación de los nuevos tribunales se desplazará a América.

El protagonista de “La procesión de los ardientes” es testigo presencial de los Autos de Fe en Cartagena (156). Esta Institución, como lo deja entrever el relato, en vez de garantizar una conducta regida por referentes cristianos, establece un régimen de terror y de espionaje. De acuerdo con las actas inquisitoriales, a las mazmorras del Santo Oficio van a parar gran número de individuos inocentes, especialmente mujeres. Del proceso inquisitorial logran escapar los personajes más siniestros, tanto los que se basan en referentes históricos como los contruidos por Gómez Valderrama. El carácter deshonesto y vil establece

un paralelo entre los representantes de la Iglesia y quienes ocupan posiciones altas en el comercio, como don Álvaro de Velásquez: “un investigador acucioso que se puso sobre la pista, pagó a don Álvaro esa curiosidad con la vida” (157), y el inquisidor Juan de Mañozca: “Recordábamos a Mañozca pintándose de negro para salir a holgar” (155).

“La procesión de los ardientes” está estructurado sobre cinco escenas de gran simbolismo, relacionadas en mayor o menor medida con lo sagrado: el aquelarre, el baile, la misa católica, la revuelta del farol y la procesión del Viernes Santo. A través del lenguaje y de la escenificación, los sucesos, impregnados de un determinado carácter ritual, se relacionan entre sí. La ceremonia ritual del aquelarre se contrapone al sacrificio litúrgico de la misa, al espectáculo histriónico del baile, a la rebelión espectral de la revuelta del farol y a la procesión del Viernes Santo. El vocabulario con el cual son descritas las escenas, ya sean estas de carácter profano o religioso, está relacionado con imágenes de brujas voladoras, con el revoloteo de cuervos y con lúgubres tinieblas, que crean un puente metafórico y simbólico entre ellas:

(...) sombras que danzan cuando danzan las llamas de las bujías (...) resbalaba la misa, la luz dorada y opaca de las velas reflejada en el oro del altar, en el humo del incienso, confería una penumbra de trasmundo al ambiente oscuro (...) sotanas como alas ondulantes (...) le parecían inmensas luciérnagas que danzaban su zarabanda nocturna, su guazabara infernal. (“La procesión” 166, 156, 170)

La creación de imágenes en espejo permite el reflejo de los diferentes episodios entre sí para multiplicar su sentido, como también contrarrestar o emparentar los diferentes acontecimientos de índole social, con las ceremonias de carácter sagrado.

Así como en el relato la misa se celebra en latín, lengua desconocida por la mayor parte de la comunidad, la junta diabólica es una parodia de la ceremonia católica en donde los cantos y rezos se desarrollan también en “un idioma extraño” para los no iniciados. En ambos casos tiene lugar un sacrificio de sangre, con un carácter invertido: la misa blanca se enfrenta a la misa negra. En la primera se invocan los poderes celestiales en un recinto sagrado, en la segunda se conjura al ángel de las tinieblas en un ámbito infernal; la música, los tambores, las canciones y las oraciones tienen un efecto letárgico, el cual se aprecia en la forma como el narrador describe al protagonista en los dos contextos. Una misma atmósfera impregna tanto el sacrificio cristiano de la misa como el pagano del Sabbat: los dos se desarrollan en un entorno ensombrecido por el humo y las sombras, en el cual el idioma extraño de los rezos y cánticos de los participantes genera un eco soporífero que se confunde con la música. Una atmósfera espectral para caracterizar tanto lo formativo como lo prohibido.

El baile es un festejo organizado por don Álvaro de Velásquez para celebrar el naufragio del Nombre de Dios,

galeón en el cual viajaban las cartas en donde se lo acusaba de malos manejos de dineros del Estado. Este hundimiento lo ha salvado de la deshonra y la ruina. Asociado así con el poder maléfico del deseo, el baile es descrito “como un conjuro mágico en medio de un aquelarre” y las mujeres en “actitud sacramental”. Del “calvero” del bosque, se pasa al “Bosque del Baile”. Don Carlos se “santigua”, y las campanadas de las iglesias tratan de ahuyentar a los demonios: “(...) con la llegada de la luz los huéspedes huían como los brujos negros del Darién; la música se convulsionaba como el canto de un gallo, y en la puerta (...) unos y otras se elevaban en escobas volantes” (164-167). De esta manera, el baile le hace eco al Sabbat: parecen una misma danza infernal.

La revuelta del farol encendido de los frailes, que constituye un acontecimiento de gran trascendencia en el cuento, está basada en un hecho histórico. En 1715, año en el cual tiene lugar el relato, ejerce como Presidente de la Nueva Granada don Francisco Meneses Bravo de Saravia. Por una serie de cargos de los oidores don Vicente de Arambulo y don Mateo Yepes, el Presidente es depuesto y encarcelado. Estos funcionarios hacen correr una serie de rumores para desprestigiarlo, como lo comenta el historiador José Manuel Groot: “Una de estas invenciones fue que los clérigos estaban tramando una conspiración para poner en libertad al Presidente” (20). Los oidores, entonces, presionan al cabildo eclesiástico con el objeto de que tome medidas preventivas. Ante el rumor de que el clero está tramando una conspiración, las autoridades ordenan al cabildo eclesiástico responder a la insurrección de los religiosos con un auto:

Como había miedo y los canónigos no querían hacerse sospechosos, se expidió un auto el 4 de diciembre de 1715, por el cual se prohibían los corrillos de eclesiásticos en la calle; el hablar sobre los actos del Gobierno y el salir de sus casas después de las oraciones, a no ser por urgente necesidad, que en tal caso podrían hacerlo llevando farol con luz. (Groot 20)

Conocedor de la historia, Gómez Valderrama se apropia de este episodio para mostrar cómo al clero, de igual forma que a los esclavos, se les coarta la libertad de trabajo y de movimiento, es por esto que los clérigos organizan una protesta contra la corrupción de los oidores del gobierno español. Como señal de desafío a las órdenes arbitrarias, los religiosos ocupan la plaza mayor durante las horas de la noche del 4 de diciembre de 1715 en Santa Fe de Bogotá, con un farol encendido en la mano. En este espacio de delirio y discriminación, irrumpe Eugenia, española practicante de la religión católica y quien sostiene una relación adúltera con don Carlos. La mujer percibe esta dramatización de luces y sombras como una especie de danza macabra, un aquelarre llevado a cabo por los siervos de Dios.

El gobierno local ha ordenado al clero llevar un farol encendido cuando se vea obligado a asistir a los fieles durante la noche y por ello deban abandonar los monasterios. Con la revuelta, el clero pretende oponerse a las medidas represivas

del poder político; su lucha, como la del esclavo, es una forma particular de resistencia ante una medida injusta. En este caso son los frailes quienes realizan una danza desenfadada en un espacio de magia fantasmal:

(...) erraba en un horrible sueño, en un carnaval envenenado, en una reunión de diablos, en un concilio de fantasmas. (...) A lo lejos, continuaban las llamas giratorias, con las sotanas como alas que giraban y repasaban (...) vueltas y vueltas para conducirla al infierno. (“La procesión” 170)

Si en el Sabbat la mujer es la sacerdotisa del ritual satánico, durante la manifestación del clero ella encarna de nuevo una figura diabólica: “El cura adolescente la tomó del brazo. —Vuestro farol—. Al ver que era una mujer, la rechazó como a un animal ponzoñoso” (170):

Eugenia vio entonces diez, veinte faroles con sombras negras detrás, remontando la calle. Corrió en medio de una neblina que hacía pegajosa la oscuridad. De los cuatro extremos fluían luces de faroles. La plaza se llenaba de sotanas, de curas con farol que venían, que iban (...) de pronto surgió (...) la luz de un farol que flotaba en el aire ante ella. Dando un grito retrocedió, el farol se levantó y apareció tras él una sotana, con la cara barbuda de un sacerdote. (169)

El ritual protagonizado por eclesiásticos puede tomarse como una inversión de la junta diabólica que tiene lugar en medio de la selva y del baile de máscaras en donde las siluetas parecen congelarse en el tiempo. El primero es un aquelarre de resistencia de los negros esclavos contra la Iglesia y el Gobierno; el segundo, el baile, es una manera de ostentar el dinero como otra forma de poder. De nuevo el lenguaje para poetizar un aquelarre infernal y nocturno se emplea para describir una sublevación de carácter religioso.

La procesión del Viernes Santo se desarrolla en forma paralela a la ejecución del maleficio y es la voz del pueblo, como un coro anónimo cuyo murmullo se propaga, la que construye la escena. Como en los casos anteriores, la terminología empleada corresponde al lenguaje del aquelarre, con el cual establece un contrapunto:

Ya corría la Semana de Pasión. (...) Esplendoroso palio bordado en oro, sedas negras, púrpuras y granates, incienso penetrante y muchedumbre, paseo de las imágenes martirizadas. (...) La procesión sale, despidiendo humo de incienso, retazos de oraciones (...) es una maldición (...) es el día embrujado. (...) El nombre de Satanás iba de labio en labio (...). —Debe buscarse ahora sí una mujer buena, no una bruja (...) así van a seguir en el infierno (...). —En el infierno, entre llamas y azufre. (174-178)

En estos apartes se percibe la ideología que se desprende de los escritos de los sacerdotes dominicos,

autores de *El martillo de las brujas*. La alternancia entre la voz del narrador, la del protagonista y el clamor anónimo del pueblo, configura una polifonía.

“La procesión de los ardientes” muestra la amalgama cultural que otorga identidad a un pueblo; legados hispanos, nativos y africanos se ven representados en blancos, criollos, mestizos, mulatos y zambos. Lo anterior se puede sintetizar en términos de William Rowe: “La fusión de elementos africanos y católicos se describe como una forma de sincretismo, una combinación de creencias divergentes e incompatibles. Este sincretismo religioso también revela una dualidad de resistencia y adaptación a la civilización blanca” (156). Protagonistas anónimos de la historia, estos seres muestran la manera de negociar un espacio de reconocimiento, como parte de las minorías silenciosas. Un proceso similar se observa al leer entre líneas los manuales inquisitoriales, donde se puede descifrar la voz acallada de los condenados. Esto se debe a que el intercambio de saberes y tradiciones que se da en las tierras recién conquistadas se lleva a cabo en un plano de desigualdad.

Los hechos narrados están determinados por referentes ideológicos provenientes de la tradición europea y del dogma católico. Pero, a su vez, la presencia de otras etnias se filtra de forma silenciosa, velada y constante. Se puede decir que el pensamiento europeo se “contamina” con las tradiciones mencionadas, como lo describe Serge Gruzinski:

(...) las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios. (15)

La construcción de una ideología y de una forma de razonamiento particular del ser americano se enraízan en el imaginario que se fraguó en Europa durante la Edad Media⁶ y bien avanzado el Renacimiento, el cual actúa como amalgama de antiguos legados que cobraron un nuevo significado al enfrentarse con la espiritualidad ancestral africana y con las tradiciones indígenas.

Gómez Valderrama entrevera las diferencias étnicas, lo cual le permite reconstruir las alianzas entre mujeres de diferente procedencia, con el objeto de desafiar el control patriarcal, porque la mujer española se encuentra también excluida de los altos círculos sociales y políticos por su condición de género y su subordinación al hombre, ya sea este el padre o el marido. La europea aprende así las artes de la adivinación, conoce el efecto de las hierbas y llega a penetrar el poder que encierra la palabra dirigida a las divinidades ancestrales africanas para dominar las fuerzas ocultas. De esta manera, la práctica de la hechicería reúne a mujeres marginadas de distintas etnias y clases, establece un interés compartido a través del cual se desarrolla un lenguaje común que posibilita el diálogo y la complicidad. En la

narración, se hace evidente la relación de mutua dependencia entre Eugenia y la sirvienta negra, esta última se convierte en alcahueta, mensajera, espía y compañera. El vínculo entre amas y servidoras hace más flexible el contacto y el intercambio de información y conocimientos, especialmente cuando se trata de temas relacionados con el amor, como ocurre en algunas historietas de *El Carnero* (1638), de Juan Rodríguez Freile.

En el cuento las identidades parecen intercambiables, lo cual está relacionado con la ocultación, que en la sociedad neogranadina se convierte en un medio para liberarse de las ataduras impuestas por el poder social y religioso, como lo resalta el cuentista bumangués. Es así como el inquisidor se enmascara para poder deambular libremente por la ciudad nocturna, sin ser juzgado, identificado o detenido: “De ahí que Mañozca tendiera a buscar el disfraz que más protegía y mejor libertad —por una ironía sangrienta— proporcionaba (...) tiznada la cara fingiéndose negro para más disimularse” (Gómez Valderrama, *Muestras* 118). Precursora del carnaval, esta forma de camuflaje se convierte en una institución libertaria. Las restricciones son más estrictas para ciertas clases y en especial para la mujer. Esta estrategia la usa también Eugenia para escapar de la vigilancia a la cual la somete don Álvaro de Velásquez; con la cara pintada de negro no solamente adquiere la libertad para moverse en la oscuridad, sino que también le permite asumir la condición de la esclava, que no está sometida a tantas limitaciones:

La esclava oyó asombrada a su ama explicarle que debía acostarse en su cama, que debía buscarle ropas suyas y unos tizones (...) con los ojos abiertos la escuchó, mientras se embadurnaba de negro, cara, cuello y brazos. (...) Eugenia la negra. (...) Don Carlos encendió las bujías, y tuvo un movimiento de sorpresa, casi de temor, al ver el rostro pintado. Algo se estremeció en él, recordando otra vez el rostro de la negra de la selva. (“La procesión” 169-171)

Se hace aún más evidente la distinción de la mujer por el color de su piel, puesto que ahora la “blanca”, Eugenia, aparece con la cara tiznada y el trato que se le da corresponde a aquel de una esclava negra, a quien se ofende y maltrata diariamente. Como sierva es considerada un objeto y por lo tanto carece de derechos, el rostro negro es una máscara que le permite a la española modificar su identidad y su clase. Eugenia, “la esclava”, es agredida por los frailes de sotana negra; don Carlos, su amante, la confunde con la negra del aquelarre: erraba “en un horrible sueño, en un carnaval envenenado, en una reunión de diablos, en un concilio de fantasmas” (170).

Este ocultamiento está relacionado con la puesta en entredicho de la identidad. Es así como en sueños, don Carlos se contempla a sí mismo con ojos que no son los suyos: “La tenía en sus brazos y se dio cuenta al mirarla de que ella era él y él era ella. Y al empezar a andar, habiendo dejado sus nombres, sus vidas anteriores, naufragos a vivir en isla

desierta” (162-163). Estas estrategias narrativas proponen la búsqueda de libertad, como principio imprescindible de construcción del sujeto. Para Gómez Valderrama, la exploración en el erotismo, como expresión estética y afectiva de las complejas relaciones humanas, le permite develar censuras, tabúes y culpas impuestos por la religión y por la cultura. Mientras la esclava logra un enclave de autonomía, la mujer española sufre un proceso de pérdida de la misma: primero por su condición de casada y luego por transgredir las normas sociales y los estrictos preceptos religiosos de la época.

La plegaria hace referencia al uso rítmico de la voz y a la reiteración como mecanismo para proteger a las personas del mal, satisfacer sus deseos o aspiraciones, lograr la salvación del alma o desencadenar su muerte. La Iglesia medieval debilitó la distinción fundamental entre la oración y el encantamiento, entre el milagro y la magia, y fomentó la creencia de que en la sola repetición de palabras sagradas se encontraba la virtud necesaria para alcanzar la gracia o la perdición. La narración de Gómez Valderrama ilustra así el poder mágico de la voz ritual, cuyo efecto es performativo.

En el cuento, la hechicera negra emplea un amuleto con el objeto de ligar a los amantes, lograr “el bien querer” y ocasionar su muerte. Ella parece creer en el poder de su sortilegio; al introducir el componente sagrado, penetra en el campo de la magia y de la superstición. La magia es entendida como un arte o ciencia oculta, la cual sustenta su poder en la palabra en actos rituales y en la intervención de espíritus o demonios para lograr fenómenos extraordinarios. Por su parte, la superstición es una certeza extraña relacionada con creencias religiosas o con el uso indebido de un objeto sagrado a partir del cual la gente elabora un pensamiento fetichista, cuyas convicciones son contrarias al dogma. Como lo dice Maya Restrepo, para los africanos, “gracias a la vivificación de la palabra de origen divino las fuerzas se ponen a vibrar”. La “magia” se convierte entonces en la posibilidad de manipular “las fuerzas ocultas en las cosas” (*Brujería* 684). Entonces, la palabra permite establecer una comunicación entre los seres vivos y el espíritu de los muertos, y así causar el mal. La tradición cultural perpetúa estas creencias; es el caso de la hechicera negra, quien se convierte en una taumaturga al atribuirse la facultad de realizar prodigios:

Junto a los cuerpos estaba, todavía en traje de penitente, la negra. (...) Sus manos oscuras acariciaban una y otra vez dos figurillas de cera entrelazadas. Un hombre y una mujer acoplados. Al hacer un movimiento, el alfiler que atravesaba el sexo de los dos muñecos, le hirió la yema del pulgar derecho. (...) Y volvió a comenzar el murmullo rítmico de su plegaria. (“La procesión” 178)

Se percibe de este modo el sincretismo: por un lado, la sirvienta negra ha participado, con traje de penitente, en la procesión del Viernes Santo; por el otro, realiza un maleficio que le otorga poder a través de la palabra. Pasa de rendir

homenaje al Dios cristiano durante la conmemoración de la Pasión, a invocar la ayuda de fuerzas ocultas; emplea en los dos actos rituales las mismas plegarias.

Las dos esclavas negras del cuento son personajes vitales en el desarrollo de la trama, la primera participa en el Sabbath nocturno y la segunda elabora el amuleto con el cual pretende hechizar a los amantes. Pero estas dos enigmáticas figuras bien pueden ser una misma persona: ella o ellas parecen haber establecido un pacto con el diablo en la búsqueda de dos fines diferentes. La “negra demonio”, quien podría recibir el calificativo de “bruja”, realiza una práctica articulada sobre los “legados de memoria idólatra”, así llamados por el clero, impregnados por los dogmas de la fe católica con los cuales la han pretendido evangelizar. La negra hechicera, portadora de memorias histórico-culturales ancladas en los legados africanos y europeos, pretende manipular a los espíritus. El papel de la esclava negra corresponde a la imagen con la cual ha sido señalada a través de la Historia, pues como integrante de una minoría marginada, oprimida y pobre ha sido interpretada como aliada de Satanás. El color de su piel, su condición de esclava y su género permiten que la identificación tenga valor de “verdad”, como lo afirma Maya Restrepo:

En la imagen que la Iglesia construyó del africano y de su comportamiento religioso, (...) el negro no solo aparece estigmatizado por su color y por ser descendiente de Cam, sino que siempre figura pactando con el demonio. Desde el Medioevo, esta demonización del africano domina el imaginario europeo. (“Las brujas de Zaragoza...” 87)

El relato muestra cómo la espiritualidad africana tiende a la libertad y al desahogo, especialmente a través de expresiones corporales. Al respecto Ricardo Piglia alude a Simone Weil, quien considera “la voz femenina como opuesta a la tradición escrita: el archivo de la memoria se construía en el cuerpo de la mujer en contra de la escritura, ligada, desde su origen, a las técnicas del Estado, a la comunicación religiosa” (99). Este punto es relevante especialmente en una cultura que preserva sus tradiciones a través de la oralidad, la música y el baile. El cuerpo es otro punto de contraste entre la visión occidental y la africana. La “corp-oralidad” constituye uno de los aspectos a través de los cuales la religión, la tradición y la sociedad abordan la visión de lo sagrado, como lo destacan Rowe y Schelling: “la música y el cuerpo se convertirían en el tabernáculo de una identidad negra” (156). Para las culturas y las religiones africanas el cuerpo, lenguaje vivo, expresa un mensaje inefable, el cual cumple un objetivo estético y religioso.

El desenlace del cuento está enmarcado por la celebración de la Semana Santa y los ritos religiosos que la acompañan se sustentan en el imaginario sagrado según el cual, con la muerte de Cristo el Viernes Santo, el mundo se queda sin Dios y el Diablo recobra su poder: Dios ausente no puede doblegar a su enemigo. Esto muestra cómo Gómez Valderrama ha explorado con cuidado las expresiones

culturales y populares de la Nueva Granada católica alrededor de 1715. Según esto, los hechiceros se aprovechan del día santo para profanar lo sagrado e instigan a hombres y mujeres a quebrantar la abstinencia que deben guardar ese día: “se dice que los que se juntan no pueden despegarse. (...) Dios castiga lo que se hace ese día” (Cabrera 187). A la creencia anterior se suma el poder de la esclava negra, quien parece haber establecido un pacto con el demonio a cambio del cual poder manipular las fuerzas vitales. Se basa en la creencia popular, en el poder de las artes mágicas para causar daño. La esclava emplea un amuleto y acompaña el hechizo con rezos, con lo cual aparenta confirmar la superstición. El autor parece decir que el embrujo, como el amor, es un hechizo poderoso, incomprensible y recóndito:

Quando [don Álvaro] irrumpió en la habitación, apenas se movió la sombra morada de la esclava sentada en un sillón cercano al lecho. Los ojos espantados de Velásquez vieron el cumplimiento de la maldición en los cuerpos yacentes. El nombre de Satanás iba de labio en labio. Todos sabían ya que en aquella casa don Carlos y Eugenia habían quedado muertos y pegados por haber fornicado en ese día santo. (“La procesión” 177)

Esta escena final muestra a la esclava negra en actitud de exhortación. Ha realizado un maleficio, pues sostiene en sus manos un monigote moldeado en cera, el cual representa dos siluetas entrelazadas. En actitud de arrobamiento, entreteje una plegaria sin fin que recita rítmicamente en un murmullo.

La cadencia, cuando avanza el drama de la agonía de los amantes adúlteros, imita el vaivén del “paso uniforme” de quienes recrean en carne propia la pasión y muerte de Cristo, en la procesión de la Semana Santa. El ritmo de las letanías marca el lento caminar de los penitentes portadores de los palios con las figuras religiosas y simultáneamente el diálogo pendular de las voces anónimas, que reconstruyen los diferentes puntos de vista: “Los penitentes van a paso uniforme llevando los pesados leños a compás. Uno, dos. Uno, dos. Oscila el judío. Uno, dos. Uno, dos. La Verónica estremece su lienzo. Uno, dos. Uno dos.” Y en forma paralela: “—Era buena. —Hasta que llegó el bandido. — Él fue el dañado por ella. —Los dos.” (177). Estas dos secuencias producen una polifonía teatral con la cual se relacionan dos escenas simultáneas, mientras la voz del narrador omnisciente y omnipresente, espectador y partícipe del cortejo pomposo, y quien penetra las conciencias, se adapta al acelerado desenlace de la tragedia.

El análisis anterior muestra cómo la historia permea la literatura y proporciona una base narrativa, las cuales determinan un tiempo y un espacio definidos que se convierten en referentes. Este antecedente permite develar la sociedad colonial y mostrar el contraste entre una religión basada en el pecado, la culpa y el castigo y otras expresiones espirituales más libres. De acuerdo con esta lectura, la intervención de los personajes en episodios relacionados con demonología, brujería y hechicería está orientada por

el fantasma de la Inquisición, que intenta regular hasta los aspectos más íntimos del comportamiento humano. El poder religioso está sustentado en el civil y su fuerza se manifiesta en los “autos de fe”, en los “frailes de blanco”, en la “junta demoníaca” y en el episodio de “hechicería”, presencias que hacen parte de *La ilusión de lo oculto*, que da origen al título de este trabajo, y que son vividas en forma disímil por los diferentes “actores”, como lo revela Michel Onfray:

Soldados, acompañados por la escoria de la sociedad (...) desembarcaron de las carabelas (...) a una distancia prudente seguían los sacerdotes en solemne procesión, con crucifijos, copón, Hostias, altares portátiles, todos muy útiles para predicar (...) pecado original, odio a las mujeres, al cuerpo y a la sexualidad, culpa. (196, traducción propia)⁷

Es así como el Auto de Fe es un drama en varios actos que se lleva a cabo en sitios públicos para escarnio del pueblo, como lo confirma el narrador: “en ocasiones pudo con una casual compañera alquilar un balcón para presenciar los castigos de los Autos de Fe” (“La procesión” 156).

En esta ficción, Gómez Valderrama establece un diálogo complejo entre la narrativa como arte, la ortodoxia de la Iglesia católica, y la vida cultural del Nuevo Reino de Granada, con el objeto de acercar al lector, a través de la literatura que permite un camino no convencional al conocimiento, a una época pasada, en este caso la Colonia. A través de la conjetura, el autor distorsiona los hechos y, por medio de esta vuelta de tuerca, plantea una posibilidad que se convierte en la otra cara del acontecer. La escritura, como ejercicio de la imaginación, le permite deconstruir el pasado y armarlo de nuevo. Los hechos históricos y su extensa y profunda cultura, se convierten en un pre-texto sobre los cuales edificar un intrincado y complejo universo, espiritual e imaginativo, de una diferente posibilidad del pasado acontecer.

El autor se interroga acerca de la realidad de brujas y demonios, y para ello reconstruye las creencias que la Iglesia y la historiografía han afirmado en diferentes épocas acerca de su existencia. Así mismo, explora las costumbres y el ambiente del período histórico que elabora e ilumina el acontecer a través del actuar de los personajes que participaron en él; sin olvidar que tanto la Historia como la ficción brotan del misterio de una vivencia interior que se sitúa más allá del lenguaje racional, en la zona del pensamiento mítico simbólico.

De acuerdo con lo anterior, “La procesión de los ardientes” resalta el papel de la figura femenina. ¿Bruja, maga o sacerdotisa? Su desempeño como iniciadora en el campo erótico y mediadora entre el universo material y el espiritual la sitúan en el campo de lo sagrado. Como si se tratara de un texto tatuado en el cuerpo, la actuación de la mujer, protagonista del acontecer literario, del devenir histórico y de la lucha libertaria, debe ser reconocida y rescatada del olvido.

Notas

1. Este trabajo es la síntesis de un capítulo de la investigación *La ilusión de lo oculto: Estudio de “El hombre y su demonio”, “El corazón del gato Ebenezer”, “Las músicas del diablo” y “La procesión de los ardientes”, cuentos de Pedro Gómez Valderrama*. Esta investigación forma parte de la tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en Estudios Literarios, en la Universidad Nacional de Colombia.
2. L’orgie ne s’oriente pas vers la religion *faste*, tirant de la violence fondamentale un caractère *majestueux*, calme et conciliable avec l’ordre profane: son efficacité s’avère du côté *néfaste*, elle appelle la frénésie, le vertige et la perte de conscience. Il s’agit d’engager la totalité de l’être en un glissement aveugle vers la perte, qui est le moment décisif de la religiosité. [Todas las traducciones del texto de Bataille son propias.]
3. Le refus impliqué dans les interdits menait à l’isolement avare de l’être, opposé à cet immense désordre d’individus égarés l’un dans l’autre, et que leur violence même ouvrait à la violence de la mort. (...) Désordre des cris, désordre des gestes violents et des danses, désordre des étreintes, désordre enfin des sentiments, qu’animait une convulsion sans mesure. (...) Elle était dès l’abord effusion religieuse.
4. Mais il serait vain de nier la possibilité d’un dépassement où l’ivresse communément liée à l’orgie, l’extase érotique et l’extase religieuse se composent.
5. Gómez Valderrama escribió poesía y tradujo “Near Perigord” (“Cerca de Perigord”), de Ezra Pound (*Antología* 83). Como conocedor de este género literario, es probable que el autor hubiera tomado el epígrafe de su cuento del verso escrito por Henry Wadsworth Longfellow, “A Psalm of Life”, from *Voices of the Night*, (“El salmo de la vida”, de *Voces de la noche*), que dice: “Dust thou are, to dust thou returnest” (“Polvo eres y en polvo te convertirás”). Estas líneas debieron ser tomadas por Longfellow de algún “misal”, en donde se establecen los ritos y oraciones para las diferentes celebraciones de la Iglesia Católica.
6. Algunos historiadores consideran que la Edad Media termina con el descubrimiento de América en 1492 y otros con la caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1543.
7. Soldiers, accompanied by the scum of society (...) disembarked from the caravels. (...) the priests followed at a safe distance in solemn procession, with crucifixes, ciboria, Hosts, and portable altars, all most useful in preaching (...) original sin, hatred of women, of the body and of sexuality, guilt.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Bataille, Georges. *L’erotisme*. Paris: Minuit, 1957. Impreso.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. Impreso.
- Gómez Valderrama, Pedro. *Antología de Pedro Gómez Valderrama: Prosa y poesía*. Comp. Jorge Eliécer Ruiz. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. Impreso.
- . *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 1996. Impreso.
- . *Muestras del diablo. Justificadas por consideración de brujas y otras gentes engañosas, En el reino de Buzirago y El engañado*. Bogotá: Mito, 1958. Impreso.
- Groot, José Manuel. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, vol. 2. Bogotá: Cosmos, 1956. Impreso.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Maya Restrepo, Luz Adriana. *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo XVII*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2005. Impreso.
- . “Las brujas de Zaragoza: Resistencia y cimarronaje en las minas de Antioquia, Colombia, 1619-1622”. *América Negra. Expedición Humana a la zaga de la América Oculta* 4 (dic. 1992): 85-99.
- Michelet, Jules. *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal, 1987. Impreso.
- Onfray, Michel. *Atheist Manifesto. The Case Against Christianity, Judaism, and Islam*. New York: Arcade, 2007. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Rowe, William y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo, 1993. Impreso.

Bibliografía sugerida

- Ares Queija, Berta y Serge Gruzinski. *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos, 1997. Impreso.
- Aristizábal, Alonso. *Pedro Gómez Valderrama*. Bogotá: Procultura, 1992. Impreso.
- . “Gómez Valderrama viajero de la vida y el universo de la imaginación”. *Revista Universidad de Antioquia* 284 (abr.-jun.2006): 84-91.
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.
- . *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957. Impreso.
- . *Madame Edwarda*. México: Premia, 1978. Impreso.
- . *Sobre Nietzsche*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski. “Los mestizajes, 1550-1640”. *Historia del Nuevo Mundo*, vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Brauner, Sigrid. *Fearless Wives and Frightened Shrews: The Construction of the Witch*. Amherst, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1995. Impreso.
- Ceballos Gómez, Diana Luz. *Hechicería, brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional, 1994. Impreso.
- Cohn, Norman. *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza, 1987.
- De Certeau, Michel. *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1993. Impreso.
- . *La culture au pluriel*. París: Seuil, 1993. Impreso.
- De Friedemann, Nina S. “Cabildos negros: refugios de africanas en Colombia”. *Revista Montalbán* s.n. (1988): 1-16.
- De Friedemann, Nina S. y Jaime Arocha. *De sol a sol: Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Colombia: Planeta, 1986. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Gómez Valderrama, Pedro. *La leyenda es la poesía de la historia*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1988. Impreso.
- . *La utopía en el descubrimiento de América*. Bogotá: Flota Mercante Grancolombiana, 1989. Impreso.
- . *Los infiernos del jerarca Brown y otros textos*. Medellín: Lealon, 1984. Impreso.
- Harris, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza, 1980. Impreso.
- Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1969. Impreso.
- Kieckhefer, Richard. *La magia en la edad media*. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.
- Kraemer, Heinrich y Jacob. Sprenger. *El martillo de las brujas: para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*. Trad. Miguel Jiménez Montesión. España: Felmar, 1976. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Impreso.
- Maya Restrepo, Luz Adriana. “África: Legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII”. *Historia Crítica* 12 (ene.-jun.1996): 29-42.
- Michelet, Jules. *La mujer, hechicera en la historia*. Buenos Aires: Siglo XX, 1965. Impreso.
- Ortega, María Luisa. “Pedro Gómez Valderrama: Entre la historia y lo posible”. *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Comps. María Luisa Ortega, Betty Osorio y Adolfo Caicedo. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. 163-175. Impreso.

Splendiani, Anna María, José Enríquez Sánchez Bohórquez y Emma Cecilia Luque Salazar. *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias: 1610-1660. De la Roma Medieval a la Cartagena colonial: el Santo Oficio de la Inquisición*. 4vols. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1997. Impreso.

Taborda Sánchez, Juan Fernando. “Historia y brujería en los cuentos de Gómez Valderrama”. *Revista Universidad de Antioquia* 284 (abr.-jun.2006): 68-77.