

El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela.

Realidad y ficción: herencia novelada de la historia hispanoamericana



Cristian Eduardo Rengifo Pérez

Germán David Tafurt Casanova

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Popayán

2020

El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela.

Realidad y ficción: herencia novelada de la historia hispanoamericana.



Cristian Eduardo Rengifo Pérez

Germán David Tafurt Casanova

Director

Mg. Álvaro Rivera Rojas

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Popayán

2020

**El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela.
Realidad y ficción: herencia novelada de la historia hispanoamericana.**

Cristian Eduardo Rengifo Pérez

Germán David Tafurt Casanova

Monografía de grado como requisito para obtener el título de Licenciado en Literatura y Lengua

Castellana

Director

Mg. Álvaro Rivera Rojas

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Popayán

2020

Agradecimientos

El presente trabajo merece los más sinceros agradecimientos al conjunto de personas involucradas en el proceso académico de nuestra formación como licenciados en Literatura y Lengua Castellana. Infinitas gracias a los profesores, compañeros y familiares quienes hicieron posible este sueño.

Tabla de contenido

Introducción	6
Capítulo 1	10
El desierto prodigioso y prodigio del desierto en la cultura del “barroco de indias”: contexto histórico.....	10
Capítulo 2.....	23
La naturaleza del archivo como crónica americana en los relatos históricos coloniales de <i>El desierto prodigioso y prodigio del desierto</i>	23
Capítulo 3.....	37
La metáfora del archivo histórico en la realidad novelada de Pedro de Solís y Valenzuela	37
Conclusiones	53
Referencias.....	57

Introducción

El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto es una novela escrita aproximadamente en 1650, por el neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela. Es una obra publicada por el Instituto Caro y Cuervo, apenas en 1977, en Santa Fe de Bogotá.

En ella se plantea el símbolo del camino del peregrino, figura mítica del desierto, que expresa la idea de la vida como un valle de lágrimas que conduce de nuevo al Paraíso. Se narra pues la historia de un joven criollo, (que pertenece a la clase letrada de la Colonia), quien sale a cazar a un ciervo y paradójicamente él es cazado en su espíritu por el Ethos de la religión cristiana. Su transformación espiritual se dio como un peregrinaje de renuncia y desprendimiento del mundo banal, de la ostentación y de la sensualidad, que brinda una falsa felicidad; y por lo tanto, genera dolor, decepción y sufrimiento. Dicha visión de la realidad y su propósito teleológico hizo cuna en América. Los jesuitas y agustinos fueron los encargados de la evangelización y de la difusión de la fe católica. Fue entonces necesario instruir a los indígenas en las verdades esenciales de dicha fe y enseñarles la lengua del imperio. Entre tanto, la nueva tierra descubierta por Colón, ese 12 de octubre, fue descrita en términos edénicos por él como si ella fuera una prolongación del paraíso.

Nuestro trabajo se inscribe en la línea de investigación de Literatura y Cultura del Departamento de Español y Literatura y tuvo como objetivo principal analizar e interpretar la influencia del archivo colonial en la dialéctica, realidad/ficción, presente en la referida novela. Para tal efecto, analizamos los relatos históricos que se encontraron en ella, como también, los archivos históricos coloniales, a la luz de la citada protonovela hispanoamericana, así valorada por la crítica latinoamericana.

De allí que fue necesario apoyarnos en el concepto de archivo, desarrollado por Roberto González Echevarría, en su obra *Mito y archivo*, en la cual, González propone una teoría sobre el origen y evolución de la narrativa hispanoamericana, en donde postula que su origen se encuentra en el discurso legal del imperio español durante el siglo XVI. Enfoque que tomó una distancia matizada frente al planteamiento de Mijaíl Bajtín sobre el origen de la novela, según el cual, su principio está en el lenguaje de la plaza pública, del carnaval, no en el lenguaje oficial de la ciudad letrada. Quizás Bajtín tiene razón en cuanto al origen del relato europeo, más no la tiene en cuanto a la génesis del hispanoamericano. De allí la importancia de las crónicas concebidas como un inmenso y complejo archivo del cual emergió la novela moderna en América Latina. En esta valoración coincidieron García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Enrique Anderson Imbert, Luis Alberto Sánchez, Pedro Henríquez Ureña y Germán Arciniegas. Cuando Gabo recibió el premio Nobel de literatura en 1982, en su discurso puso de presente que “Antonio Pigaffetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América Meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación” (García, 1982).

Fue en este contexto reflexivo en donde encontramos la justificación a nuestra investigación, en la medida en que después de haber revisado distintos ensayos y artículos sobre la novela de Solís y Valenzuela como el de Héctor Orjuela, Martínez Cuesta, Álvaro Pineda Botero, Arbey Atehortúa y Diógenes Fajardo, logramos establecer que Fajardo fue el que más se interesó en la realidad empírica de los archivos. Todos ellos conformados por crónicas, cartas judiciales, relatos de aventuras, biografías, gramáticas y estudios de retórica medieval; todos desdeñados por la crítica literaria moderna. Sin embargo, no encontramos que los articulistas anteriores hubiesen apoyado su interpretación y valoración en el concepto de archivo tal como lo

planteó González Echevarría en su obra, noción que abre una perspectiva nueva sobre los estudios coloniales, concepto que al ser incorporado en la línea argumental de nuestra monografía la hace pertinente.

Ahora bien, el objetivo central de nuestra tesina fue desarrollado metódicamente con un enfoque cualitativo, en el cual distinguimos cuatro momentos: 1. Se realizó un análisis funcional de los temas centrales de la novela como archivo, ficción, realidad, doxa, verosimilitud e historia. 2. Desde la materialidad significativa de la obra, se analizaron los relatos históricos coloniales presentes en la novela. 3. Con los resultados obtenidos del anterior proceso se compararon los archivos de la ficción con los de la realidad, introducidos por la autoconciencia narrativa del autor. 4. Finalmente, se interpretó la influencia del archivo colonial en el contexto ficcional de la novela.

Esta monografía tiene tres capítulos. El primero examina el contexto en que se escribió la novela de Pedro Solís y Valenzuela y analiza también el proceso de formación de esa cultura colonial, en la cual su autor se constituyó como un sujeto letrado.

El segundo capítulo (La naturaleza del archivo como crónica americana: relatos históricos coloniales) estudia las características centrales de la crónica y de su incidencia en la gestación de la literatura hispanoamericana, en conexión con el carácter híbrido del género medieval y con la polémica suscitada entre los especialistas que los calificaron de textos de ficción.

El tercer capítulo, (*La metáfora del archivo histórico en la realidad novelada de Pedro de Solís y Valenzuela*), analiza e interpreta la realidad que se vuelve ficción. En este proceso hermenéutico se enlaza finalmente el orden de lo imaginario (la ficción) con el orden de lo real,

el cual estaba constituido por el conjunto de las instituciones existentes en ese momento en La Nueva Granada y de manera especial, en Santa Fe de Bogotá.

Capítulo 1

El desierto prodigioso y prodigio del desierto en la cultura del “barroco de indias”:

contexto histórico

En la Colonia del “Nuevo Mundo”, el imperialismo español sentó sus bases luego de la invasión en América, construyó en la región andina una extensión de la península ibérica en homenaje a la provincia de Granada. Los que nacieron en esta región eran llamados neogranadinos, los cuales eran minoría, quienes edificaron una tradición textual jurídica, eclesiástica, histórica y documental, como las cartas de relación y las crónicas, de la cual excluyeron la venta y circulación de obras literarias por las prohibiciones que la Corona hizo periódicamente de los textos de ficción que podrían dificultar el proceso de evangelización del mundo indígena.

El 4 de abril de 1531 la Reina Isabel, actuando en ausencia del rey Carlos I, promulgó un decreto prohibiendo la exportación hacia el Nuevo Mundo de libros de ficción como el “*Amadís de Gaula*”. Dichos libros, al no tener en su temática central al cristianismo dificultaban el proceso de colonización; semejantes decretos se repitieron varias veces durante el siglo XVI, aumentando la complejidad de adquirir obras literarias. Empero, algunos escritos llegaron a circular gracias al contrabando en alta mar, y los pocos letrados que arriesgaban su integridad para leer textos inéditos de ficción guardaban su secreto para siempre, pues ir en contra del Gobierno Español era caer en manos de la Inquisición. Esta institución, cuya función principal era localizar herejes entre colonos, indagaba a todos los habitantes y si encontraban indicios de herejía en cuestiones tan simples como la lectura de libros de ficción el sospechoso era juzgado severamente. Es más, cualquier colono que fuese objetivo de este tribunal podía ser detenido por

sospechoso, porque otro de los puntos importantes de todo este delirante proceso era que cualquiera podía denunciar anónimamente.

El Santo Oficio se convertía entonces en juez y verdugo en el proceso de la divulgación literaria, paso seguido, se le tomaba declaración mediante tortura, algo frecuente en los interrogatorios de la época. Así el sospechoso confesaba en muchos casos cosas de las que el tribunal no tenía noticia, por las que se le imputaban nuevos cargos (Zorita Miguel, 2010, p: 43).

Los escritores neogranadinos, en su mayoría, vivieron y escribieron en aislamiento. No dialogaban con frecuencia, ni formaron escuelas literarias, ni se leían entre sí. La tendencia en aquel momento era leer a los escritores clásicos y adeptos al imperio español; entre ellos Virgilio y Ovidio, a escritores de España, Góngora o Quevedo, o inclusive a escritores de otras partes del Nuevo Mundo, Alonso de Ercilla o Sor Juana Inés de la Cruz. Así, la “tradicción literaria” llegaba de fuera, principalmente de textos y autores que constituyeron la inspiración para lo que se denomina “La cultura del barroco en Indias”. Para entender más a fondo este proceso de enculturización es necesario aclarar estos dos conceptos: “cultura” y “barroco”. Lo anterior, desde una significación más extensa y apoyándonos en el diccionario de la RAE: que denota a la palabra Cultura como algo omnicomprendivo que abarca o pretende abarcarlo todo en materia de creación humana, desde el arte hasta la tecnología, desde la filosofía hasta la reglas de urbanidad.

La segunda palabra, “Barroco”, ofrece mayores dificultades de delimitación a causa de que se ha considerado como: un estilo, una etapa, un espíritu, un concepto historiográfico que surge en Europa. Se afirma entonces que esta palabra jamás se utilizó en el siglo que hoy lo encarna o caracteriza: el siglo XVII. Aunque los expertos aseguran que el periodo Barroco es más amplio, pues abarca parte del siglo XVI y se extiende hasta mediados del siglo XVIII. Se

dice también que originalmente dicho término, imposible de precisar en cuanto a su fecha de gestación, tal vez hacia el último tercio del siglo XVIII, tenía una carga peyorativa que aludía a todo aquello que era abigarrado, caprichoso, exagerado, chocante y estrafalario. Muchos estudiosos de diferentes países han tratado de analizar el concepto y el carácter del barroco; lo desalentador del caso es que, más allá de ciertas líneas generales, no se ha llegado a ningún acuerdo concluyente sobre todo en cuanto a establecer si “Barroco” es algo que debe aplicarse estrictamente a las artes (pintura, escultura, literatura, música, etc.) o si la categoría se abre para designar otras realidades, producciones, o actividades humanas del periodo. Es decir, no se sabe o no hay consenso respecto a si es legítimo o no hablar del pensamiento político del barroco (Picón, 1975).

A diferencia de las opiniones de otros expertos, el historiador venezolano Picón (1975) postula que el “Barroco” no se limita a ser una línea estética manifiesta en la arquitectura, la escultura, la música, la pintura o las letras sino que es mucho más que eso; es un espíritu, un concepto vital, o mejor dicho, un estilo nacional que se afirma anti-renacentista y antieuropeo. Esto, en cuanto a la idea que España negaba o planteaba de otra manera, los valores de la conciencia moderna, en otras palabras, el imperio ibérico contradecía el pensamiento contrarreformista europeo que ponía al hombre como centro del mundo; España, por su lado quería mantenerse como representante del reino de Dios. Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente se concluye que España generó y transmitió a sus dominios ultramarinos, Nueva España y Nueva Granada, estos apegos culturales de la tradición medieval y religiosa. Por lo tanto, el barroco hispánico es un concepto más profundo. Picón (1975) asegura que en principio un algo contradictorio y paradójico es profundamente vital, pero arraiga en contenidos antiguos,

es cortesano y retórico, libre y exquisitamente vulgar. También religioso y profano y, por encima de todo, hiperbólico y superlativo.

En la lengua y en la arquitectura, el barroco inventa la palabra o la forma, aquello que haga falta para que la expresión sea excepcional, original, individualizada. Arte de crisis, de cambio, el barroco se gesta en una sociedad desengañada; en un mundo imperial que se desmorona: hay ansia de vivir, pero se sabe que el final es la muerte, la negación de la vida. Más que diálogo, la comunicación del barroco es la del monólogo, de afirmaciones que se contradicen entre sí en una espiral de artificio, es un periodo de fuga de la realidad, de alegoría y de verbalismo” (Picón, M. 1975, p 103).

Por contraste, mientras en otras regiones de Europa empiezan a despuntar un confiado naturalismo, una incipiente fe en el conocimiento y el dominio de la naturaleza, España se desentiende de las cosas de este mundo ¿Para qué ocuparse de ellas si todo es temporal, pasajero y efímero? El mundo es un teatro, un acto de ilusionismo; la realidad es sueño, un juego de espejos, en la España de la Contrarreforma y del Barroco ¿Qué importancia puede tener la historia humana frente a la teología? Si Dios y la eternidad son inmutables ¿A qué viene preocuparse u ocuparse de lo finito, de lo cambiante? Hay que negar al mundo que al fin y al cabo es fantasía para acercarse a Dios ¿Y no hay algo de orgullo pueril, y quizá hasta de satánico en el deseo de innovar las cosas? ¿Es que es posible innovar en ese orden eterno de la teología? Se puede trabajar, inventar, moldear, manipular, idear en las formas, pero no en el contenido. (Picón, M. 1975, p. 104)

Conviene ahora, echar un vistazo al otro lado del océano, a la manifestación del barroco en Hispanoamérica, en los condominios geográficos y geopolíticos de “La nueva Granada”.

Desde 1492, se estableció en estos territorios un proceso de imposición cultural y emancipación de la cultura aborigen. El imperio español desde su lengua, religión y costumbres, impuso su cultura barroca ante el naturalismo indígena. Si esta realidad cultural, que hoy denominamos casi indistintamente como Hispanoamérica, Iberoamérica o Latinoamérica, formó parte del Imperio español, entre los siglos XV y XIX; y si el barroco fue un estilo, tendencia o espíritu europeo que estuvo vivo entre los siglos XVI y XVIII, es obvio que la presencia de España y su carga cultural, incluida en ella la del barroco, determinaron la mayor parte de la vida de los colonos. Es posible afirmar que durante casi toda su existencia, Hispanoamérica fue “barroca”. En la América española el barroco adopta sus modalidades propias y derivadas de influencia híbrida por el choque de razas y por la acción violenta del trasplante. Posiblemente fueron los habitantes de este Nuevo Mundo quienes produjeron “la expresión más vital de la complejidad barroca” en su tiempo.

Como se sabe, desde el principio mismo de la hegemonía española en Indias se fue gestando una sociedad heterogénea, cuya materia prima fue la aportación de tres continentes: América, Europa y África, en menor medida Asia. Entonces, de la convivencia e interacción de blancos, indígenas y negros, necesariamente vino la fusión de elementos dispares que produjo un conglomerado étnico y cultural de lo más variopinto. (Picón, M. 1975, p. 110)

La sociedad piramidal y el juego complementario de contradicciones del barroco están presentes también en una clase alta minoritaria que vive en una cultura del parasitismo y del ocio a expensas de la explotación de la mayoría indígena. De esta manera, la minoría bastante cómoda compensa la situación y tranquiliza su conciencia cristiana con espléndidas donaciones a la Iglesia que intermedia por la salvación de sus almas. El funcionario peninsular que aprovecha su

cargo y admite corruptelas y sobornos, el famoso “unto de Indias”; el opulento almacenero español que monopoliza el comercio de las colonias; el reconocido criollo dueño de múltiples haciendas que producen con mano de obra indígena; el bien aventurado obispo cuyo estatus social sostiene los obligados diezmos y las donaciones. Todos viven a despensas sobre los hombros de los indígenas y negros; todos, en particular, los humildes aborígenes y negros, colaboran en la construcción de fastuosos templos, catedrales y capillas.

La cultura barroca está presente en aquellos lugares donde hubo conglomeración de razas, puesto que en las zonas áridas de este continente como la pampa, la selva, y los desiertos no se establecieron las cofradías que mantenían políticas de participación social; y hermanaban a las comunidades en una identidad socio religiosa. También, se estableció el culto a las maravillosas reliquias e imágenes sagradas del Cristianismo que a lo largo del siglo XVII se expandieron por toda la América española. Fueron precisamente los templos, las devociones, las asociaciones religiosas las que dieron pie a la expresión más reconocible del espíritu barroco hispanoamericano. Si la población era mayoritariamente indígena o mestiza, y por añadidura era analfabeta solo podía exteriorizar su participación social a través de los objetos creados por sus manos. Ya fuesen éstos permanentes, como la arquitectura y la platería; menos complejos, como la cerámica, las artesanías, la pintura, o algunos decorados como los arcos triunfales hechos con flores nativas, de la destreza manual de los artífices indígenas y mestizos, y de la fantasía de su exuberante imaginación inspiradas por el sentimiento religioso provienen las producciones artísticas de nuestro barroco. Si examinamos el campo intelectual de la Nueva Granada observamos el privilegio de una élite letrada y ajena a la comprensión de las masas indígenas o mestizas; la producción cultural tiene un carácter elitista y segregador. Sobre este nicho letrado sostiene Picón Salas que:

Este juego, a la vez cortesano y erudito (se refiere al oficio letrado), que entretiene los ocios de la minoría. Asentada ya la vida en las capitales de los virreinos, cerrado el ciclo épico de la conquista, se superponen sobre la inmensidad semibárbara del medio americano estas formas de complejo refinamiento. (Picón, M. 1975, p. 107)

Ciertamente, la voz barroca de América no es indígena sino criolla. Además de esto, Picón (1975) agrega que: “Los indios han perdido su historia, los mestizos todavía no la hacen, y el acontecer histórico se localiza en un pequeño círculo blanco, todavía semiextranjero” (p.107). Hay que reconocer que dicho círculo letrado fue probablemente semiextranjero, pero en rápido proceso de creación de un mundo propio y distintivo del peninsular. Porque si bien la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, o el neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela se sirven de la métrica barroca en sus décimas, octosílabas, sonetos, de parnasos y de ninfas, por dar algunos ejemplos y de una multitud de símbolos eruditos tomados del Siglo de Oro español como lo hacen los poetas contemporáneos de la metrópoli. Góngora y Quevedo, no pueden dejar de pintar y de describir en sus obras el color de las calles de México o las misteriosas grutas de meditación en el desierto de la Candelaria.

Adentrándonos un poco más en la tradición letrada de lo que hoy llamamos Colombia, que es en parte lo que se denominó como Nueva Granada, podríamos iniciar con los datos históricos de Antonio Gómez Restrepo que celebra a Gonzalo Jiménez de Quesada como el primer escritor del presente territorio. Al respecto, Gómez (1945) dice que: “La literatura colombiana nace con el descubrimiento del Nuevo Reino de Granada; y el primer nombre que la enaltece es el del descubridor y fundador, el licenciado Gonzalo Jiménez de Quesada” (p. 15). Sin embargo, Vélez (1995) descarta la opinión de Gómez Restrepo, considerándola completamente errónea.

Las crónicas de Quesada que hoy podemos consultar se publicaron mucho después de su muerte. Su *Gran cuaderno* apareció en la sección de *Historia natural y moral de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, que se publicó entre 1851 y 1855. Su *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada* apareció en 1889. Su fama no solo como autor de obras históricas sino también como poeta surge de una fuente confiable, Juan de Castellanos. Quesada es varón en varias letras señalado, el cual por su valor en la espada pudo llegar a ser adelantado (Castellanos, 1847). En la cuarta parte de sus Elegías, publicada en el siglo XIX bajo el título *Historia del Nuevo Reino de Granada*, Castellanos resume las conversaciones que tuvo con Quesada:

Jiménez de Quesada, licenciado, que es el Adelantado deste reino, de quien puedo decir no ser ayuno del poético gusto y ejercicio. Y él porfió conmigo muchas veces ser los metros antiguos castellanos los propios y adaptados a su lengua, por ser hijos nascidos de su vientre. (1886, vol. 1, p. 367)

Desafortunadamente, la obra poética de Quesada no existe, porque se ha perdido en su totalidad. No hay un solo texto poético en el repertorio de documentos que constituyen el segundo volumen de la exhaustiva biografía de Juan Friede titulada *El Adelantado, don Gonzalo Jiménez de Quesada* (1979). Una cosa es tener fama de ser poeta; otra cosa es tener obra poética oficial. Por otro lado, Juan de Castellanos, nacido en España pero residente en Tunja durante las últimas décadas del siglo XVI, sí es el primer gran poeta y sí produjo una obra que está en las bibliotecas, aunque solo la primera parte de las cuatro que componen sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, cuyos textos se publicaron mientras él vivía. Esta primera parte no tiene nada que ver con lo que hoy es el territorio de Colombia. En ella se trata de las vidas y muertes de, por

ejemplo: Cristóbal y Diego Colón, Rodrigo de Arana, Francisco Bobadilla y Juan Ponce de León. Se habla con nostalgia de las islas de Trinidad, Margarita y Cubagua. Las otras tres partes de Elegías llegaron a la imprenta en 1847 y 1886. Por su parte, *El carnero* de Rodríguez Freyle se publicó en 1859, aunque versiones manuscritas habían circulado antes, y la historia se conocía por tradición oral.

Hernando Domínguez Camargo, a su vez, estuvo a punto de tener en sus manos la primera edición, 1666, de su poema heroico sobre Ignacio de Loyola, pero murió en 1659, antes de verla publicada; la carátula del texto anuncia que se trata de una obra póstuma. Ahora miremos el caso de los hermanos Fernando y Pedro de Solís y Valenzuela, la existencia del manuscrito, aparentemente terminado, de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, escrito por Pedro de Solís y Valenzuela; y que aquí se investiga como novela. Este se conoció solo a partir de 1963 y fue publicado por el Instituto Caro y Cuervo en tres tiradas: 1977, 1984 y 1985. La situación fue complicada debido a la determinación exacta de la autoría del texto porque la obra se atribuyó durante un tiempo a su hermano mayor, Fernando de Solís. Esta atribución se corrigió y fue aceptada, aunque todavía no sea cien por ciento certera dicha afirmación.

El caso de la Madre Teresa del Castillo presenta dificultades de otra índole. Ella murió en 1742. Su *Vida* (1817) apareció 75 años después en Filadelfia, EE. UU. La obra que conocemos como *Afectos espirituales* se publicó en Bogotá en 1843. Si su sobrino nieto no se hubiera interesado en preservar y publicar su *Vida*, quizás ni sabríamos hoy día de su existencia en aquel convento de Santa Clara de Tunja, y mucho menos de sus escritos. Como se puede observar en los casos anteriores, establecer que hubo una tradición literaria neogranadina y colombiana en el contexto de la colonia es muy difícil de consolidar debido al desconocimiento entre contemporáneos y la falta de circulación de sus escritos. Esto provocó que la comunidad literaria

fuera prácticamente inexistente para la época; los esfuerzos de los letrados por mantener una tradición literaria duraron muy poco.

Examinemos dos ejemplos de ello. El primero, Juan de Castellanos llegó a Tunja en 1562. En los próximos 50 años, Tunja se convirtió en la “capital literaria” del nuevo territorio, en “la nueva Atenas” y en “ciudad humanista”, según José Miguel Morales Folguera (1998, p. 21). Algunos investigadores dicen, correctamente, que alrededor de Castellanos se formó “el primer cenáculo” de la Nueva Granada. Alonso de Ercilla viajó a Tunja para visitarlo, conversó con él y hasta escribió un “prólogo” a la segunda parte de *Elegías de varones ilustres de Indias*:

“Yo he visto este libro y en él no hallo cosa mal sonante ni contra buenas costumbres; y en lo que toca a la historia, la tengo por verdadera, por ser fielmente escritas muchas cosas y particularidades que yo vi y entendí en aquella tierra, al tiempo que pasé y estuve en ella: por donde infiero que va el autor muy arrimado à la verdad, y son guerras y acaecimientos que hasta ahora no las he visto escritas por otro autor, y que algunos holgarán de saberlas (Castellanos, 1847, p. 180).

Al comienzo de cada una de las cuatro partes de *Elegías de varones ilustres de Indias* se puede leer toda una serie de laudatios, en latín y español, escritas por el círculo literario de Tunja en aquella época. Este cenáculo literario, el primero en la Nueva Granada, fue por mucho tiempo el único, y es evidencia de una rica vida literaria en un páramo aislado del Nuevo Mundo. Después de la muerte de Castellanos, en los primeros años del siglo XVII, el cenáculo dejó de existir. El segundo momento de este movimiento literario primigenio se da en el siglo XVII, aproximadamente entre los años 1620 y 1660. Un cofundador de Santa Fe de Bogotá, el médico Fernando Fernández de Valenzuela escribió tratados espirituales y sabía algo de poética barroca.

Este hecho de ser amante de la poesía no es tan importante como sí lo es la crianza letrada en sus dos hijos, quienes luego se destacaron como poetas: Fernando de Solís y Valenzuela y Pedro de Solís y Valenzuela. El hijo mayor, Fernando, escribió *Laurea crítica*, una pieza dramática del “Barroco de Indias”. Éste tenía solamente 13 años en aquel entonces, y en esta obra el adolescente critica a Góngora y alaba a Quevedo, satirizando de esta manera al gongorista Hernando Domínguez Camargo, unos años mayor que él. Es evidente que ya en Santa Fe de Bogotá se sabía algo de la versificación de Domínguez Camargo y que Luis de Góngora era leído.

Pedro de Solís y Valenzuela también escribió, bajo la influencia del gongorismo y del Siglo de Oro en general. Hay evidencia sobre los diálogos que Pedro sostuvo con su hermano mayor después de este radicarse permanentemente en Madrid, España. Se encerró en el monasterio “El Paular”, como cartujo, y tomó el nombre de San Bruno. Además de todo esto, en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* hay toda una serie de conversaciones literarias entre los cuatro personajes principales, conversaciones notables por el íntimo conocimiento de las letras españolas y de la poética en sí (Gómez, 1945). Germán Arciniegas (1979), en una reseña publicada en *El Tiempo*, dice que la obra indica la existencia de una de las primeras sociedades literarias de América. Este manuscrito colonial en su historia señala y confirma la presencia e influencia del llamado “Barroco de Indias” en la cultura santafereña del siglo XVII.

Santa Fe de Bogotá evidencia desde las palabras que la compone un reflejo directo de la filiación cristiana en su fundación; la santa fe impregnada en este primer intento de polis giraría hacia el anhelo de ser el centro de poder de la Nueva Granada. Llegados a este punto, es posible afirmar que la ciudad en mención tuvo en aquel entonces dos actos fundacionales; tal vez, uno más popular que el otro. Lesmes (1990) afirma que: “Santafé tuvo al menos dos fundaciones: la

primera y oficial, el 6 de agosto de 1538, que algunos, desde una perspectiva legalista consideran espuria, por cuanto no se rodeó de los requisitos corrientes. Esto hizo que se “perfeccionará” con otro acto más solemne, el 27 de abril de 1539” (p.3). En aquel primer acto, Quesada ignoró las especificidades que debía tener el hecho fundacional de un poblado por parte de los españoles designados por la Corona para asentarse en el “Nuevo Mundo”. Empero, es el oficial porque, además de ser el primero, fue Fray Domingo de las Casas quien celebró en aquel entonces la primera misa en conmemoración a dicho suceso primigenio. A pesar que Bogotá contaba con una Plaza Mayor, hoy denominada Plaza de Bolívar, fue la plaza de Hierbas, hoy llamada Parque Santander, el centro jerárquico de la ciudad, a causa de la fundación de la misma que ahí se realizó. Por tal razón, el crecimiento cuadrangular de la ciudad se desarrolló alrededor de dos centros simbólicos de poder. Frente a esto Lesmes (1990) asegura que: “Este bipolarismo y la importancia de su cordón umbilical, produce una orientación lineal que influyó en la definición del crecimiento de su traza y le otorgó un peso mayor al norte de la ciudad” (p.3).

Cabe resaltar que, los Muisca, quienes predominaban en el territorio cundinamarqués, no tuvieron incidencia directa en el desarrollo arquitectónico y socioeconómico de Santafé a causa de la imposición cultural ajena de la Corona y posteriormente los criollos: “La carencia de una cultura urbana entre los Muisca no permitió tender un puente de continuidad, ni influir en el diseño básico de la ciudad que se fundara en 1538” (Lesmes, 1990, p.3). Tiempo después, el panorama en términos demográficos no era muy distinto, la población de aquel entorno se encontraba estancada. “Durante la primera mitad del siglo XVII, Santafé fue una ciudad predominantemente indígena en términos estadísticos y culturales. La proporción de indios estuvo en el orden del 70% e influyó decisivamente en sus costumbres y en el paisaje urbano (Lesmes, 1990, p. 6). En 1650, año aproximado en el que se escribió *El desierto prodigioso* y

prodigio del desierto, Pedro de Solís y Valenzuela transforma la realidad histórica, dejando a un lado a quienes no se consideraban nobles, para enfocarse en el pequeño círculo letrado de la realidad novelada.

En este sentido, la ficción y la realidad coexisten naturalmente en la gestación de la primera novela hispanoamericana escrita por un santafereño claramente determinado por su contexto colonial. En la escritura del autor se evidencian los rasgos ideológicos de la época, completamente coherente con la misma, dejando entrever la comunión de los términos pertenecientes a la dialéctica que aquí hemos abordado.

Capítulo 2

La naturaleza del archivo como crónica americana en los relatos históricos coloniales de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

La crónica americana se establece como una serie de manuscritos que presentan entre sí una variedad de contradicciones de carácter histórico, literario y cultural. Aquí, sólo planteamos un examen rápido en función de nuestra historia literaria. Hay que tener en cuenta que la crónica es un rebrote americano de un género medieval español, cuyo más famoso antecedente es la *Primera crónica general* (1270-1280) de Alfonso el Sabio (Mignolo, 1992).

Es entonces necesario presentar un recuento del proceso o acontecer histórico vivido por un pueblo. Esto, gracias a un conjunto de interpretaciones basadas en los historiadores clásicos o modelos textuales como la Biblia y la patrística; relacionándolos con los aportes culturales del mundo musulmán y oriental en disciplinas como la astronomía, astrología, cosmología, ciencias naturales, etcétera. Lo anterior guía tanto a la obra Alfonsina como a la crónica americana, que no es sino un esfuerzo letrado y judicial por incorporar el Nuevo Mundo al cauce historiográfico de la península española. El objetivo de la crónica, en esencia, es narrar y ordenar en el gran archivo europeo la novedad del descubrimiento de América (Mignolo, 1992).

Los estudiosos del archivo coinciden en abordar la crónica en su heterogeneidad y establecerla como un género híbrido, que encierra en su forma y contenido al texto histórico y literario: es “historia” de intención objetiva o al menos descriptiva, a la vez que “relato” personal (Echevarría, 1990). El hecho de que puedan ser juzgadas desde esas dos perspectivas distintas, hace necesario discernir las crónicas que, teniendo un alto valor historiográfico, no son

relevantes en una historia literaria; además, al estar aquel valor asociado a la noción de verdad y al modo de adquirirla.

La cuestión epistemológica que plantean las crónicas cambia con el tiempo y con los avances mismos del conocimiento histórico. Pero si estudiamos las crónicas desde la segunda vertiente que ofrecen, es decir, como textos eminentemente literarios, el preciso valor historiográfico de cada una tiende a ocupar un segundo plano. Esta otra lectura privilegia los valores contrarios como el testimonio subjetivo, los entrecruzamientos del recuerdo y la imaginación, el arte verbal con el que se reconstruye una época o un episodio, la profundidad de su interpretación de un mundo extraño a la experiencia cultural del hombre europeo. Si nos enfocamos en estas formas literarias, atenderemos al criterio de convicción y verosimilitud que aplicamos a cualquier relato ficcional, más que al de la veracidad documental que exige el texto histórico (Mignolo, 1992).

Para analizar la gran producción de la crónica americana o de indias, debemos tener en cuenta otro factor importante, y es que, en general, estos textos han sido elaborados para informar a la Corona Española acerca de los descubrimientos y toma de posesiones en las nuevas tierras. Son informes para el gobierno sobre riqueza, organización y descripción paisajística. Por eso, están destinados a cumplir una obligación informativa, nunca pensados como futuros libros. Empero, la cultura académica los ha convertido en textos literarios, y existen historiadores de la literatura que los consideran como los primeros inicios del género en Hispanoamérica. Si las crónicas de Indias pertenecen a la literatura y a la historiografía, no se debe a la intención de los autores. Colón nunca pretendió hacer literatura y menos historia, sino porque hubo un cambio epistemológico que mezcla la literatura con la historia y más adelante el deseo de encontrar en esos textos las claves de un importante período de la historia de América (Mignolo, 1992). En

suma, las crónicas permiten gran variedad de enfoques y nos ayudan a analizar los diferentes hechos en diferentes épocas, lo que bien puede considerarse uno de sus aspectos más valiosos y cautivantes.

Es necesario enfatizar en el voluminoso número de crónicas americanas que se escribieron desde la llegada de Colón al Salvador, lo que está asociado al amplio marco temporal de su proceso. Una de las características más relevantes de la crónica americana es la superposición textual. Cada cronista recorre caminos ya vistos por otros y narra lo que ya se ha contado más de una vez. Tenemos muchas versiones de lo mismo con mínimas variantes, glosas, paráfrasis y verdaderos saqueos de textos ajenos; lo que aporta un cronista y lo que recoge de otros en su apoyo se entretajan en el testimonio personal a veces de manera muy confusa. Las crónicas suelen ser un palimpsesto, un manuscrito que le debe su composición a otros textos de similares cualidades. Este rasgo tan particular de la crónica americana tiene que ver con el concepto de historia para ese entonces dominante, según el cual, el criterio de autoridad era decisivo para juzgar la autenticidad de un testimonio. Lo que otros habían escrito sobre algún acontecimiento histórico modelaba lo que otros cronistas iban a narrar. Es más, si el relato era autoría de un cronista con alta posición social, era irrefutable su testimonio y se tomaba como hecho verdadero. Dichas concepciones para el lector del archivo actual pueden representar una pesada carga informativa que interfiere con el relato mismo de un cronista y afecta su valor literario, pero hay que entender las relaciones de poder y/o reconocimiento que daban la pauta de la identidad del hombre europeo para la época.

Otro elemento clave de la crónica, y que se añade a su valor testimonial, es la intencionalidad del texto que suele ser tan variada como compleja. Las crónicas se escriben por muy diversas razones y estímulos, a veces ajenos a un claro designio literario o histórico. Las

disputas entre los conquistadores, las rivalidades por tierras o privilegios, el afán reivindicatorio de justificación o el acusado revanchismo personal de un protagonista herido por los dichos de otro juegan un papel muy importante en los usos que el género alcanzó en el proceso exploratorio y evangelizador de la colonización (González, 2000).

Algunas crónicas se escribieron en contra de otras, para vengar agravios o denunciar errores, carencias o exageraciones de un texto anterior; este rasgo, que puede interferir con la objetividad del texto histórico, es un elemento que enriquece la crónica en cuanto refleja la personalidad del autor y nos permite conocer la constante pugna por asociar el nombre individual a la épica de la conquista. Esa presencia marcada del autor en lo que narra es una característica de la crónica que la acerca al relato ficcional y en la que se basa una antigua clasificación de las crónicas según la cercanía o credibilidad del testigo-autor: cronistas “de vista” o “de oídas” (González, 2000). La obsesión hispana por la fama y el honor se refleja también en la intención general de la crónica, juzgar al cronista como individuo y como narrador de una historia en la que con frecuencia participa y la siente como propia. Es decir, abre para la crónica una perspectiva en la que lo pasional, lo imaginativo se hacen presentes. Esos tintes novelescos, autobiográficos e íntimos enriquecen la crónica, la permean del elemento humano y subjetivo, que no puede estar en la historia purista documental.

El autor de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* mezcla el género del barroco literario con la poesía mística, la hagiografía y hechos personales que dieron forma a su identidad religiosa, dándonos a entrever a nosotros como lectores que el manuscrito de *El desierto prodigioso* es una gran crónica de la sociedad letrada- católica establecida en la Nueva Granada del siglo XVII. En definitiva, podemos inferir que la crónica se acerca, por un lado, a la narración testimonial o confesional; por otro, debido a su tema, a la épica de la que toma sus

referencias mitológicas, sus hipérboles heroicas y la forma de narrar las escenas bélicas. Pedro de Solís y Valenzuela, como miembro activo del tribunal de la Inquisición, lleva a cabo una ardua labor erudita en las letras coloniales y promueve en su manuscrito todos los artilugios de veracidad documental, similares a las crónicas escritas por los conquistadores, la autoridad, la letra escrita y la ley del Estado – Iglesia están presentes en la narrativa del manuscrito que aquí analizamos.

Además, evidenciamos que hay un despliegue para establecer la literatura culta religiosa como supresora de los demás géneros literarios. El escritor colonial adapta la novela bizantina, pastoril y picaresca al discurso hegemónico de la época: la ley de Dios y los estamentos jurídicos del estado católico. Para entender la propuesta moralizante de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* a través de la estética culta literaria, es necesario adentrarnos en los 22 capítulos llamados "Mansiones", cuyo nombre quiere decir "ratos de esparcimiento religioso y literario, descansos o permanencias, que hoy llamaríamos sesiones" (Páramo, 1984, p. 56). En este sentido, iniciaremos con el análisis del título del manuscrito *El desierto prodigioso y prodigio Del desierto*, encontrado en 1963 por el presbítero Baltasar Cuartero y Huerta en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid España, que posteriormente editó y publicó el Instituto Caro y Cuervo en 1977¹.

En la titulación de la obra se observa un juego conceptista entre las palabras "desierto" y "prodigio" a través del cual se anticipa en la semántica de los términos, no solo el lugar donde ocurrirá la diégesis de la narración, sino también el tipo de sucesos inesperados y milagrosos que

¹ El otro título que plantea el autor fue hallado en Medellín por la profesora Olga Cock Hincapié, cuando lo encontró por casualidad en una tienda de antigüedades, leyó en un códice empastado en pergamino: "Prodigio del Desierto". Actualmente el manuscrito que contiene las tres primeras mansiones difiere en extensión al encontrado en Madrid, hasta el momento se encuentra en la biblioteca de Yerbabuena adscrita al Instituto Caro y Cuervo en la ciudad de Bogotá.

originarán una serie de conversiones y cambios en la vida de los personajes implicados en el plano de la historia. De acuerdo con lo anterior, Héctor H. Orjuela propone que:

El título de la novela de Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, revela la filiación barroca del texto, pues claramente establece un juego conceptista, enmarcado en la palabra *desierto*, con referencia al convento de los agustinos recoletos de Nuestra Señora de la Candelaria, por la soledad y retiro de anacoretas en que vivían los frailes de la orden. En cuanto a los prodigios de ese desierto, son muchos, particularmente los que ocurren en la cueva del ermitaño Arsenio donde, desde el principio de la novela, suceden cosas extrañas. (Orjuela, 1984, p 65).

Además se presume, que la segunda parte del título *prodigio del desierto* hace referencia al fundador de la Cartuja San Bruno, según Páramo Pomareda. Sin embargo, Héctor H. Orjuela, en la exégesis de la obra llamada *El desierto prodigioso y prodigio del desierto primera novela hispanoamericana* argumenta que el prodigio no fue solo el de San Bruno, sino la experimentación religiosa en las vidas de Andrés y Fernando como también, el ermitaño Arsenio y sus cartapacios (Orjuela, 1984). Cabe resaltar, que frente a la fecha estimada de escritura, adjudicada a la novela aquí tratada se estimó que:

Basado en los datos que suministra el texto, Jorge Páramo Pomareda calcula que la novela no ha podido terminarse antes de 1647, pues la Mansión XXI se menciona el *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor Don Bernardino de Almansa*, obra del autor publicada ese año, ni después de 1660, fecha en que muere el padre de los Solís ya que no hay mención de ello en el libro (Orjuela, 1984, p. 75)

Es necesario resaltar que el topo de la narración está ligado al convento de agustinos recoletos de Nuestra Señora de la Candelaria, fundado en 1604, y en sus alrededores, cerca del pueblo de Ráquira.

La admiración por los monjes ermitaños, provenientes de Palestina, inspiró en llamar al monasterio el Desierto de la Candelaria porque en los primeros siglos de la religión cristiana los desiertos se poblaron de almas ávidas de sacrificio y de soledad como sucedía en el convento agustiniano. Si se sigue este uso antiguo de la palabra, Pedro de Solís y Valenzuela, denomina como Desierto al convento de la Candelaria y al paisaje que lo rodea, lo que hace también prodigioso al lugar son los prodigios que allí se encuentran y que de alguna forma toman protagonismo en la obra, como las imágenes que Don Andrés encuentra en la cueva del ermitaño Arsenio: el crucifijo de Jesús, la virgen de Chiquinquirá y la imagen de San Bruno. (Páramo, 1977, tomo I, Introducción. p. 47 y 48).

Adentrándonos en la voluminosa obra cumbre y por ende miscelánea del escritor neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela, podemos vislumbrar un texto paradójico acorde a la cultura barroca adaptada a la colonia por los letrados de la época. El manuscrito, como dice la investigadora Fischer (1995) se destaca por ser: “un texto en prosa que se justifica por la poesía; como obra de ficción aspira a la verdad, los recitales poéticos hablan del silencio y los diálogos alaban el monólogo” (p. 1). El proyecto discursivo literario del cartujo Valenzuela se establece como una búsqueda de la verdad religiosa y a su vez es una obra inacabada, ya que contiene poesía original del autor, como citada de otros poetas, dos obras teatrales, cartas, relaciones autobiográficas, textos historiográficos, leyendas y hagiografías. Todo lo anterior, ligado a un marco narrativo con el propósito de justificar la ideología cristiana. Este marco narrativo, según

Rodríguez Arenas, al que hacemos alusión, está estructurado e influenciado por las novelas cortas italianas como son: *El viaje y la tertulia*². Estas acciones, dice la profesora:

“Son los núcleos generadores de lo relatado; la organización estructural de *El Desierto Prodigioso* depende de estas acciones y debe mucho a la novela pastoril; de la cual toma: primero, el esquema central que aglutina todos los elementos de la narración, segundo, el empleo de estaciones narrativas que coinciden en lo posible con el comienzo y el final del día, tercero, la inclusión de numerosos textos poéticos y de diversos relatos intercalados de otros géneros novelísticos, como: la hagiografía, los relatos bucólicos, las novelas bizantina y sentimental, los relatos de misterio y las anécdotas; y cuarto, el empleo de tópicos literarios, como: el lugar ameno.” (Rodríguez, 1995, p.5)

A lo largo de la obra, y siguiendo el hilo principal del argumento³, el autor introduce en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* ciertos modelos narrativos que usaron los cronistas en el periodo de la conquista y posteriormente en el establecimiento de las colonias. Artilugios como la aparente veracidad documental y la autoridad testimonial, promueven el discurso culto-literario del neogranadino. Por tal motivo, los relatos históricos coloniales están presentes desde la primera Mansión, cuando Don Andrés, siguiendo un ciervo con su caballo y dos perros de caza, se encuentra con la gruta de Arsenio porque el ciervo se refugia en este lugar. Entonces, logra ver los “prodigios”, siendo uno de ellos el dibujo de la Virgen de Chiquinquirá⁴ a quien

² Estos ejemplares que los perfecciona Cervantes enriquecen las historias añadiéndoles mayor complejidad; nacionalizan los argumentos, usando lugares y costumbres conocidas, eliminan muchos elementos sobrenaturales e introduce la vida cotidiana, humanizando los relatos y haciéndolos verosímiles.

³ Cuatro jóvenes de clase social alta y fuertes inclinaciones religiosas emprenden una excursión de caza en el desierto de la candelaria, habiendo descubierto por casualidad la cueva del ermitaño Arsenio, este les cuenta la historia de su vida, los anima en su lectura de textos edificantes y fomenta su producción y recitación de poesía.

⁴ La historia del dibujo enmarcado en síntesis es la siguiente: el encomendero Antonio de Santana le ha solicitado al pintor tunjano Alonso Narváez el trabajo de representar a la virgen del rosario con el niño Jesús en un

Valenzuela pondera como “la Reina de los Ángeles, María Santísima, Señora Nuestra... Patrona de este nuevo mundo, y la que en él, como en todas partes, obra singulares maravillas y prodigios” (Valenzuela, 1984, p. 20-21).

Desde la ponderación anterior, se entrevé que Pedro de Solís y Valenzuela conoce y promueve una leyenda acaecida en el pueblo de Chiquinquirá por el año de 1586. Lo curioso de este famoso acontecimiento es que:

El portento fue debidamente comprobado con jurídica información que se practicó con las declaraciones de todos los testigos y se remitió al arzobispo, quien salió de Santafé con dos prebendados a venerar la Santa imagen. El prelado quedó tan sobrecogido y poseído de devoción y respeto al verla, que inmediatamente dispuso, que en el mismo lugar se edificase una iglesia. (Groot, 1869. p. 141)

El hecho histórico que puso un templo e hizo reconocido al pueblo de Chiquinquirá hasta nuestros tiempos, está presente en la obra como acto verídico, porque cuenta con los testimonios juramentados por el tribunal de la Inquisición. Además, en el lugar de los hechos hizo presencia el arzobispo Girolamo Bernerio, autoridad máxima eclesiástica, quien confirma el milagro y lo hace irrefutable ante la comunidad cristiana. Es necesario destacar el suceso anterior, como una

lienzo, no encontrando el pintor otra tela en qué hacerlo usó las mantas de algodón que tejían los indígenas, el cuadro se coloca para su adoración en la capilla que era de techo de paja, por la inclemencias del clima y la mala calidad de las pinturas, el dibujo se deteriora y es retirado del lugar, tiempo después vino de España Francisco de Aguilar Santana, sobrino de Antonio de Santana, trayendo en su compañía a María Ramos, esposa del familiar Pedro de Santana, María Ramos era muy devota de la virgen María, así que mandó a pedir una imagen de la madre de Dios para rezarle el rosario, los criados indígenas, le llevaron el lienzo desgastado y olvidado del pintor Narváez, la devota acomodándose a las circunstancias oró con gran devoción y fe, que la virgen se manifestara en aquel lugar. Fue para la pascua de navidad de 1586, que el hijo de cuatro años de una indígena les indico que el cuadro se había caído, al fijarse en el lienzo las señoras, observaron que este destellaba rayos de luz y volvió a restaurarse a su forma original, la noticia de este milagro se esparció por todos los lugares circunvecinos, acudió a la casa de los Santana entre los concurrentes un ciego llamado Pedro Gómez, vecino de villa de Leiva, y lleno de fe empezó un novenario de rosarios ante la sagrada reliquia, y antes de concluirlo recobró completamente la vista. Groot, 1869. Cap. XI. Pgs. 139-141.

manifestación del recurso literario que usa Pedro de Solís a la hora de introducir a su personaje en la trama de la obra. Necesita que Don Andrés tenga contacto con las imágenes prodigiosas, para que ellas, con su misticismo mitológico, lo induzcan a cambiar su forma de vida y tomar el camino religioso.

Para este propósito literario el escritor neogranadino utiliza el gran archivo colonial, almacenado y resguardado en los conventos (González, 2000). Así, basándose en dicho archivo, el escritor puede echar mano a formas narrativas asociadas con discursos no literarios. En este caso, el colono Pedro de Solís recoge la leyenda de la virgen de Chiquinquirá, documentada en los portafolios de la santa Inquisición con el propósito de exaltar un símbolo cristiano. De este modo, la empresa evangelizadora que aporta con su mitología a la historia de la Nueva Granada, pone a disposición del autor el discurso hegemónico de la época que, para González Echevarría, se basa en la prédica jurídica de la España cervantina.

El Archivo se transforma en un mito más que trata de explicar la historia del Nuevo Mundo a través de la renovación de la misma. El mito presenta el origen, y el continente americano ha sido siempre representado como el espacio en donde es posible volver a empezar, remontarse al origen, tanto de la cultura como del ser humano, para volver a fundar la historia. (González, 2000).

Llegados a este punto, es necesario recordar que España fue el primer Estado nacional que se formó después de la invención de la imprenta, y tal hecho llevó al Estado a expresarse mediante leyes escritas. Por ende, el derecho escrito y la historia escrita de ese Estado fueron los modos discursivos predominantes durante la Colonia. América existía en la letra de España antes de que fuera descubierta, y esa letra era el discurso legal, que no solo regía las actividades de los ciudadanos pertenecientes al reino sino que les daba existencia como personas en el marco legal.

De manera que, el discurso notarial legitimaba al individuo y le daba existencia, lo liberaba de la sociedad patrimonial y lo ubicaba en la sociedad burocrática que garantizaba sus derechos, siempre y cuando el ciudadano se acogiera a las normas jurídicas de la Corona. Esta adhesión, Estado-Iglesia y feligrés es la que se encuentra en la novela picaresca que respeta formalmente la presentación que se hace ante una autoridad notarial para dar testimonio.

La presencia jurídica del Estado burocrático se encuentra presente de manera determinante en la novela aquí tratada, la cual adquiere la forma no solo del derecho sino particularmente del derecho penal, porque imita las declaraciones de los pícaros ante la autoridad legal (González, 2000). En *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* hay un claro ejemplo de lo planteado anteriormente. Pedro de Solís, con el énfasis en los procedimientos jurídicos y las pruebas documentadas, desde la perspectiva oficialista de la Inquisición, reescribe e incluye en su obra un cuento legendario bajo la influencia de la estructura de la novela picaresca. Hablamos, pues, de la leyenda del descenso al infierno de Pedro Porter, que es bien conocida por el escritor neogranadino según Páramo Pomareda:

“La vida de Pedro Porter un campesino español, que evidentemente es una leyenda, figura en el texto como atestiguada por fray Alonso Cano, monje benedictino y por fray Francisco Serna, abad de San Juan de Burgos, personajes reales, el autor del desierto prodigioso, toma la leyenda de un manuscrito que se conservaba en la Cartuja del Paular. (Páramo, 1977)

El relato dantesco de Pedro Porter, encontrado en el archivo histórico colonial de la Cartuja del Paular por Pedro de Solís, es un elemento ilustrador en la narrativa ficcional adaptada de la novela picaresca presente en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Así, para González (2000): “no hay mejor novela que un sumario” (p. 9). La leyenda de Pedro Porter se

destaca por las características que posee al declarar un agravio y la restitución de la justicia. El testimonio del perjurio que sufrió Pedro Porter, se basa en la búsqueda de un documento que testifica el pago de una deuda que, con gran negligencia, un notario llamado Gelmán Bossón no había registrado el reembolso; y cuando el notario muere, Pedro Porter no tiene prueba de su pago. Por tal motivo, los recaudadores le embargan los bienes y lo llevan a la cárcel hasta que pague su deuda. Entonces, el afectado pide clemencia y algunas horas de libertad para saldar la deuda con los ahorros de su familia; camino a pagar la injusta deuda a los tribunales de recaudo, se encuentra con un mancebo que va a caballo. El misterioso jinete le ruega que se suba al caballo y que le cuente sus penas. Al final, el hombre a caballo resultó ser el mismísimo diablo, quien lo lleva al infierno para buscar al notario-abogado. Este último le ruega su perdón y le revela en dónde había escondido el documento. Así sale de sus calamidades, solo para meterse en más dificultades porque la gente no le cree su minucioso relato sobre las penas del infierno, y lo toma por estafador. Otra vez necesita documentos y testimonios para probar la veracidad de su relato, esta vez frente a la Inquisición, la cual decide al final, basándose en todos los escritos, que Pedro Porter dice la verdad (Valenzuela, 1984). Como hemos mencionado, Pedro Porter está copiado, según Páramo (1984): "con respeto de su lengua y estilo, de documentos conservados entonces en la Cartuja del Paular" (p, LVII). Esto podría indicar que el interés en la escritura legalista y en los procedimientos burocráticos no es una decisión estética de Pedro Solís sino que se trata de un fenómeno que abarca la prosa de la época, ya que es muy difícil determinar el origen preciso de la leyenda de Pedro Porter. No se puede sino especular sobre las posibles modificaciones que haya experimentado el relato a partir de su fuente original. Sin embargo, llama la atención que, en ninguna de las tradiciones más conocidas sobre estadías de los hombres en el infierno, los documentos y los trámites burocráticos jueguen un papel tan importante;

aunque, es común encontrar a un abogado en el infierno. Éste sufre la condena cristiana por sus pecados: la mentira o el robo. Pero en el caso de Pedro Porter, su abogado Gelmán Bossón padece en el inframundo por una negligencia burocrática (Fisher, 1995). En suma, el cuento legendario no sale del círculo religioso, pues da cuenta de los calvarios del infierno y las consecuencias divinas por no asumir el camino religioso.

Pedro de Solís edifica un discurso hegemónico culto con carácter moralizante, reduciendo los géneros literarios más influyentes de la época en propaganda evangelizadora. De esta manera, en *El desierto prodigioso* observamos que la mayoría de los para-textos no tienen justificación a nivel del hilo narrativo; es la veracidad de lo contado, la aparente noción de verdad, la que predomina en la inclusión de algunos relatos.

“Arsenio, por ejemplo, cuenta la leyenda de un hombre que durante su vida había sido un pecador atroz, cuando el infame muere, se levanta del ataúd para reprender a sus amigos; Don Fernando tiene dudas en cuanto a la veracidad del relato, lo que provoca un discurso de casi veinte páginas de Arsenio (Valenzuela, 1660, ps. 55-74) en el que explica en detalle quien confirmó la historia, quien la negó, discute los argumentos e incluye una lista tan larga de testigos que el narrador dice que la pone al margen del texto para no interrumpir el fluir de la historia (Valenzuela, p. 69) el narrador se ve forzado a escribir en los márgenes del manuscrito para suavizar la contradicción fundamental entre el fluir del cuento y la verdad de lo contado”. (Fisher, 1995)

Es pertinente resaltar que estas adaptaciones literarias al discurso hegemónico de la Colonia del siglo XVII no ocurren sin asimilar y modificar el género literario original. En el manuscrito de *El desierto prodigioso*, el narrador cuenta la vida y obra de un personaje

protagonista llamado Arsenio. Sus peripecias son tomadas del modelo de la novela bizantina y pastoril, en menor medida de modelos picarescos. El núcleo de la acción propone una historia de amor prohibido que pone en debate el deseo carnal y culmina en el rapto de la mujer amada, la cual debe vestirse de hombre y cambiar su nombre de Casimira a Ascanio. En la narración se informa que Casimira es la sobrina de Arsenio y tiempo después, la odisea amorosa concluye en Cartagena de indias con la conversión de Casimira y Arsenio hacia la vida ascética religiosa en penitencia de purificar sus espíritus por los anteriores pecados.

Con las acciones precedentes, termina la novela bizantina y empieza la novela pastoril en la que los conversos viven en cuevas, escriben versos y van vagando por la naturaleza obsesionados por el canto. El género picaresco se manifiesta en la medida que Arsenio confiesa un sumario de agravios en contra de su sobrina, pero no lo hace ante una autoridad estatal, sino, ante la autoridad de Dios (Valenzuela, 1660). Ante la asimilación y modificación del relato anterior, es necesario exponer que en la novela que aquí tratamos, los géneros literarios populares han perdido sus principales características ontológicas; Pedro de Solís, reprime a su conveniencia discursiva los orígenes paganos de la novela bizantina y pastoril. En consecuencia, el efecto de fantasía que transmite la voz del narrador queda de lado ante la supuesta realidad biográfica de la futura monja Casimira y del futuro ermitaño Arsenio (Fisher, 1995).

Cabe concluir, que se puede vislumbrar que el manuscrito colonial *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* está arraigado firmemente al mundo del catolicismo ortodoxo barroco, que purifica y desecha las demás formas discursivas para elogiar la cosmovisión cristiana, ponderando así, el estilo culto en la tradición literaria neogranadina. De este modo, se edifica una enciclopedia de los géneros literarios en su aplicación religiosa, para crear un modelo de la tradición literaria dentro del mundo evangelizador de la religión cristiana.

Capítulo 3

La metáfora del archivo histórico en la realidad novelada de Pedro de Solís y Valenzuela

La adquisición de la Lengua Castellana en la Colonia ha sido un elemento de dominio en todas las esferas sociales del ser hispanoamericano; a partir de ella se configura la realidad inmediata de un contexto determinado. Más aún, si nos ubicamos en el lugar histórico en el que se escribió la novela aquí tratada, Santa Fe de Bogotá, en el siglo XVII, en la que el discurso hegemónico religioso permea naturalmente el contexto novelesco.

La Iglesia fue el pilar mayor de la sociedad y la religión llenó uno a uno casi todos los intersticios del vivir cotidiano, desde el nacimiento hasta la muerte. El santafereño corriente se bautizaba en Las Nieves o en la Catedral, era confirmado solemnemente; si llegaba a estudiar, lo hacía en una corporación semi eclesiástica (colegios mayores) y, si su alcurnia lo respaldaba, sus restos descansaban también en una iglesia. Dominicos, franciscanos, agustinos, jesuitas y capuchinos ocuparon el lugar central en términos sociales, económicos y espaciales. (Lesmes, 1990, p.6)

En cuanto a esto, ya se ha ubicado la novela en un contexto histórico en los capítulos anteriores, y gracias a este último apartado, se terminará de enlazar la narrativa ficcional con el entorno. Siendo así, es imprescindible la figura de Arsenio en la obra, es él quien construye a partir de sus relatos y acciones el contexto social e histórico-cultural de la novela. En este sentido, de acuerdo a las categorías del héroe de Kayser, Arsenio es quién soporta la novela, ya que esta depende de las acciones del mismo (Orjuela, 1984). El héroe aquí descrito esboza la sociedad novelada santafereña en *El desierto prodigioso*, enfocándose en el discurso religioso como ente místico que nutre el ser de todos los personajes. Solís, en repetidas ocasiones, promete que escribirá la segunda parte de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; pero como bien

sabemos, esto no puede ser posible, la muerte de Arsenio al final de la obra cierra la misma (Orjuela, 1984).

En la Mansión XXI, el narrador autoconsciente le da la voz a Don Fernando para que dicte los versos que ha hecho a N. Sa. de Chinquirá Patrona del Nuevo Reyno de Granada, que según él, Valenzuela (1984): “an de salir a la luz en la segunda parte de *El Desierto Prodigioso*” (p, 686). Así mismo, Orjuela argumenta tres niveles narrativos que se mezclan y coexisten entre sí en el tejido novelesco; el primero de ellos concierne al héroe, que como ya hemos dicho, domina toda la obra. El segundo plano, el de verosimilitud histórica que es evocado por los cuatro jóvenes, Pedro, Fernando, Andrés y Antonio, quienes existieron en la realidad pero que en la obra resultan siendo un pretexto literario que enmarca la vida del ermitaño. Finalmente, el tercer plano atañe a los relatos de Arsenio que no hacen parte de su vida, como la Leyenda de Pedro Porter, historia del Monacato y de San Bruno, pero que tienen parte de la realidad histórica y le brindan un sentido de credibilidad al texto.

En el segundo tomo de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, Mansión XII, Arsenio, al amanecer, se presenta en la puerta del convento con la intención de hablarle al superior; para así, con beneplácito pactar el lugar en donde junto a Don Fernando, Don Pedro y Antonio se regocijarían en reflexiones históricas y religiosas del héroe. Entendido esto, en el relato de Arsenio se destacan discursos míticos del cristianismo, como parte de la historia de Caín, Abel y Seth, hijos de Adán y Eva; Enós hijo de Seth y Cainán hijo de Enós; la historia de Noé y el “diluvio universal” (Valenzuela, 1984). Al mismo tiempo, nutre el relato novelesco con San Chrisóstomo, quien fue un clérigo y patriarca de Constantinopla en el 347 d.C., del cual Arsenio se vale para argumentar su discurso. Es entonces que, a partir de la construcción social

de la lengua y el discurso como se empieza a edificar la dialéctica novelesca, realidad-ficción, de acuerdo a los relatos históricos presentes en la obra de Valenzuela:

“Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social”. (Calsamiglia y Tusón, 1996, p. 15)

Examinaremos brevemente ahora, cómo por medio del extenso discurso de Arsenio se construye una realidad novelesca a partir de la concepción de Gonzáles Echevarría, cuyo argumento esencial es tomado de la tradición y archivo del cristianismo medieval. “A la mayoría de los lectores, la novela latinoamericana les debe parecer obsesionada con la historia y sus mitos latinoamericanos” (Gonzáles, 1990, p. 34). ¿Y cómo no afirmar esto? Si la tradición letrada hispánica se encuentra atravesada e influenciada por los mitos y leyendas precolombinas; como también, por la conquista de América por parte de los españoles quienes se encontraban a portas del siglo XVI. Esto devino en un nuevo tipo de escritura, dice Gonzáles (1990) que: “La narrativa, tanto novelesca como histórica, se derivó de las formas y regulaciones de la escritura jurídica. La escritura jurídica era la forma predominante del discurso del Siglo de Oro español” (p. 83).

En este sentido, el héroe novelesco, de acuerdo a su realidad contextual, edifica la imagen del cristianismo gracias a San Bruno; éste último, quien es mencionado durante toda la novela, fue un sacerdote alemán que fundó la orden Cartuja en el siglo XI, una de las más rigurosas en el cumplimiento de las normas moralizantes de aquel entonces, y algunas quedan plasmadas, como los tres votos esenciales que perduran hasta nuestros días, en el siguiente relato de *El desierto prodigioso*.

Y para esto se ha de suponer: primero (como lo advertimos esta mañana), que así como en la ley natural y escrita uvo muchos varones que con particulares observancias religiosas sirvieron a Dios y excedieron a la vida común y ordinaria de los otros hombres, en la qual podían todos salvarse; de la misma manera y con mayor eminencia, uvo también en la ley evangélica y de gracia infinitos que, entregados a la contemplación de los atributos divinos y misterios de la Pasión de Christo, vivieron retirados de la vida común y ordinaria de los otros fieles y les sobrepujaron grandemente, no contentándose solamente con el cumplimiento de los preceptos evangélicos, sino abrazando también sus consejos, para asegurar mejor su salvación, como el negocio más grave desta vida, la qual consiste esencialmente en la observancia de los tres votos: de pobreza, obediencia y castidad. (Valenzuela, 1984, p. 19)

La técnica escritural de Valenzuela, tempo-espacial, resulta compleja y requiere un lector con cierta riqueza cultural debido a la cercanía de los sucesos históricos con los imaginados (Orjuela, 1984). Frente a esta dualidad, en donde radica la riqueza de la novela y la astucia de Valenzuela, el autor de *Mito y Archivo* dice que: “Pero las novelas nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma” (González, 1990, p. 50). Por otro lado, nos encontramos con el escritor español Fernando Aínsa, quien en su texto *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*, plantea que las relaciones entre historia y ficción han sido problemáticas, ya que, mientras la historia narra de manera seria y científica los hechos sucedidos, y la ficción finge, entretiene y crea una realidad alternativa (Aínsa, 2003, p. 19). Empero, vemos el encuentro de ambas a lo largo de toda la novela. Notamos entonces que, en la Mansión XIII, Arsenio inserta en su largo discurso al “Angélico Doctor Sto. Thomás” perteneciente a la orden de

predicadores en el siglo XIII, argumentando que la vida religiosa tuvo inicio en Christo ciertamente; pero que, es María la fundadora y protectora de la misma.

Más adelante, el autor trae en mención continuamente a personajes históricos del cristianismo europeo como Simeón Metrafaste, hagiógrafo bizantino⁵, S. Dyonisio Aeropágita⁶, Constantino; Urbano II, discípulo de San Bruno, etcétera. Además, un sin número de Santos presentes en el antiguo testamento como S. Basilio, S. Marcos, S. Pablo, S. Antonio, S. Pacomio, S. Gerónimo, S. Agustín, S. Gregorio, S. Justo, S. Narcissp, S. Vlfano, S. Remaclo, S. Amado; etcétera. Entre tanto, el neogranadino, por medio de la voz de Arsenio, hace un guiño al título de la novela aquí tratada por medio de la realidad novelada que esboza, gracias a la historia de conversión de San Benito:

12. Cien años después que S. Agustín fundó su sagrada religión, favoreció Dios a su iglesia con el nacimiento y conversión de S. Benito, inspirándole, de catorce años de edad, que dexara la ciudad de Roma y los peligros que en ella podía correr su tierna juventud y retirarse al desierto, en el qual, marchitando el verdor de sus floridos años con ásperas penitencias y largas y repetidas horas de contemplación, mereciera ser escogido de Dios para Fundador, Padre y Patriarca de todos los monges del Occidente, que ya en aquellos tiempos avían también desffallecido mucho de la observancia religiosa; pero San Benito la levantó tanto con el exemplo de su admirable santidad y la regla que escribió para los monges, que mereció y mereze justamente el renombre de patriarca de todos los de Occidente (Valenzuela, 1990, p. 37-38)

⁵ Vivió en Constantinopla en la segunda mitad del siglo X (Valenzuela, edición Rubén Páez Patiño, p. 23).

⁶ El desierto prodigioso y prodigio del desierto (Tomo II, p. 31)

Es una constante que el origen de la novela es múltiple en el tiempo y el espacio, siendo su historia una serie de sucesos que inician en diferentes lugares. El punto de encuentro del texto novelístico radica en la cualidad mimética de un discurso dado que ya ha reflejado la realidad (González, 1990). Es pues el camino dispuesto para la vida contemplativa en la obra de Valenzuela, uno de los argumentos esenciales de la obra, una de las causas de su título, y motivo por el cual los personajes tienen un movimiento actancial y epistémico en la creación, contemplación y meditación a partir de tertulias que los exime del mundo terrenal, para adentrarse en el ascetismo.

Ya en la Mansión XIV, Arsenio continúa su extenso relato, trayendo consigo el natalicio de San Bruno⁷ creador de la orden contemplativa de la Cartuja; el cual se calcula entonces, según el autor que fue en el año mil treinta (Valenzuela, 1984). Además, según datos biográficos expuestos en las notas al pie de la novela, se cree que dicha fecha debe situarse entre 1024 y 1031. Continúa pues describiendo su infancia y adolescencia, hasta que se fue a París a estudiar y a florecer su ingenio y voluntad angélica:

Allí estudia con gran cuydado virtudes y letras; y la vagarosa fama, clarín de lo bueno y de lo malo, presurosa le gradúa y publica en virtudes, por espero del cristianismo; en humanas y divinas sciencias, por milagro de ingenios y sol clarísimo del mundo. (Valenzuela, 1984, p. 46)

Insiste Arsenio en exaltar la vida angélica de San Bruno, destacando en páginas posteriores su actividad en la iglesia de Remss⁸ y su fama que se extendería en Francia e Italia; como también, los textos que escribió antes de retirarse al desierto, hasta su muerte. Todo esto,

⁷ “Nació en los fértiles terrenos de Alemania” (Valenzuela, tomo II, P. 42).

⁸ Francia

Arsenio lo sustenta gracias a esparcidos libros sobre la vida, echos y memorias de San Bruno (Valenzuela, 1984). Luego, Arsenio continúa relatando su historia de vida a los cuatro jóvenes en la Mansión XIX, contando la aventura con su prima Cassimira, quien finalmente se haría monja profesa en el convento de Cartagena; y además, la historia de cómo él adquirió su nombre de otra persona, Valenzuela (1984): “y sólo os quiero dezir vnos versos con que clausuló su vida el buen Arsenio, dexándome heredero de su nombre y de sus penitentes halajas” (p. 337).

Más adelante, nuestro héroe novelesco cuenta cómo llegó, por medio de unos piratas holandeses a las “Yndias” gracias a pequeñas informaciones que a él le daban, seguramente de los colonos y sus crónicas de indias en territorio europeo; así que, en Valenzuela (1984) relata que: “Conozí, por lo que yo había oído dezir de la fertilidad de las Yndias, que estábamos en costa suya, porque luego encontramos naranjos y limas y otros árboles frutales que, sin humana cultura, producen sus regiones” (p. 294-295). Sumado a esto, en un apartado subsiguiente, refuerza lo dicho anteriormente, su conocimiento del territorio por medio de indicios en el mundo europeo.

Notable alegría y consuelo tuvimos con las esperanzas que estos indicios nos dieron, y con el refrigerio que nos dio el fuego y el hallar pescado qué comer porque no ossávamos fiarnos a las frutas no conozidas; si bien con las noticias que yo tenía de los plátanos (y que se comían maduros y servían de fruta; y verdez, assados o cozidos servían de pan) , luego los conozí, y nos valió la noticia para no echar menos el pan. (Valenzuela, 1984, tomo II p. 296)

Los artificios que tratan de romper la ficcionalidad de la obra del neogranadino, aparecen hacia el final de la misma, junto con una mayor intervención del narrador como organizador del texto. En este punto, Mansión XXI, los relatos de Arsenio tienen menor incidencia, ya que la

narración enfoca sus deseos enunciativos en la historia de los hermanos Solís y Valenzuela, como también de Don Pedro, develando por medio de rasgos narrativos los personajes históricos que representan. Llega entonces la hora de abandonar la vida contemplativa; Don Fernando, Don Pedro y Antonio dejan a Arsenio y a fr. Andrés, con miras a sus casas en la ciudad. No sin antes, el primo de Arsenio dejarle el cuaderno de las *Meditaciones de la muerte, infierno y juicio* a Don Fernando. Mientras tanto, tomaron la bendición de los religiosos y partieron. Más adelante, Don Fernando pidió a su amigo Antonio que pintara un cuadro en donde estuviese retratado San Bruno en el desierto, elementos que nos indican que identidad histórica de dicho personaje, el cual hace referencia al pintor Antonio Acero de la Cruz, en donde dice Valenzuela (1984): “que ya no es justo que disimule los nombres propios como empecé al principio” (p. 446).

A causa del origen de la religión cristiana, Don Fernando había anhelado ir a Europa, específicamente a España, pero la autoridad paternal no se lo permitía; hasta que por argucias del destino y ordenanza de la Iglesia, que puso su atención en aquel joven, se le encomendó llevar el cadáver santo e incorrupto del Arzobispo Almanza, que se encontraba en Villa de Leyva, con el fin de prepararlo en Santafé en su forma final, para terminar en tierra colonizadora. Ante tal travesía, el padre acepta la partida de su vástago, importante empresa para su convicción religiosa. Un par de descripciones al pie de las láminas o imágenes complementarias del segundo tomo, de la novela que aquí tratamos, nos brindan una serie de pistas del fragmento de realidad que ha tomado el autor para nutrir la historia de Don Fernando, siendo uno de los acontecimientos más importantes que justifica la dialéctica *Ficción - Realidad*.

Hecha esta salvedad, en la lámina LI, tomo II en la edición de Rubén Páez Patiño, aparece una fotografía titulada *Plaza de Villa de Leiva*, cuya descripción cuenta lo siguiente: “En esta ciudad sucumbió a una epidemia y fue sepultado el Arzobispo Bernardino de Almanza, cuyo

cadáver incorrupto debía conducir a don Fernando a Madrid” (p. 448). Habría que decir también que, en la lámina LV, nos muestra una fotografía de una pintura del arzobispo, titulada *Fray Bernardino de Almanza Arzobispo de Santafé*, cuya descripción relata lo siguiente: “Famoso por sus conflictos con el presidente de la Real Audiencia de Santafé y con los Padres Jesuitas. Los hermanos Solís y Valenzuela fueron adherentes fervorosos de su partido. Su cadáver momificado fue trasladado por Don Fernando a España” (p. 464).

Almanza, fue víctima de la epidemia de tabardillo en Tunja y estando enfermo, lo trasladaron a Villa de Leyva por ser un lugar con un clima más amigable para él; fue sepultado sin embalsamar por tener una enfermedad contagiosa mientras era consumido por la muerte, para así poderlo trasladar a Madrid como había dispuesto como último deseo. Así, luego de un año, se denominó como albacea a Francisco Rincón quien lo desenterró y encontró, como si fuese un milagro, el cadáver intacto del arzobispo (Iriarte, 1999). Almanza, nos dice Iriarte (1999) que: “Murió en la Villa de Leiva, el 27 de septiembre de 1633, a los 55 años de edad. Su cadáver se remitió a España en cumplimiento de lo dispuesto en su testamento” (p. 181). Estas referencias, tratan del acontecimiento histórico y ficcional que cuenta el narrador en la obra de Valenzuela. Es entonces la muerte de Almanza el motivo novelesco por el cual Don Fernando viaja a España con el cadáver del Santo.

Fernando Fernández de Valenzuela, bogotano, presbítero y literato, llevó a España el cadáver del señor Almanza, y lo sepultó en el convento de Santa Clara de Madrid, que el arzobispo había fundado. El año de 1638, ya cumplida su comisión, el presbítero Valenzuela vistió el hábito de cartujo en el convento del Paular de Segovia, y en la orden tomó el nombre de Bruno de Valenzuela. (Iriarte, 1999, p. 181)

En pocas palabras, la forma narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* usufructúa la ficción, la realidad, la crónica, la poesía y por supuesto la novela; tomando elementos esenciales de cada una, para sentar así un precedente en la inexistente tradición letrada en la Nueva Granada hasta ese entonces. Al avanzar en nuestro razonamiento, es válido afirmar en este caso que la novela no posee una forma estricta y por lo general toma la de un documento determinado, con la plena capacidad de vehicular la “verdad” en momentos específicos de la historia (González, 1990). Así mismo, a pesar que historia y ficción poseen una misma forma narrativa, la verdad histórica no suscita en la forma como se cuenta lo sucedido; sino, en el esfuerzo o intención por lo que realmente ha pasado (Aínsa, 2003). El juego dialógico de la dicotomía, que atañe por decirlo de alguna manera a la “verdad” y la “mentira”, lo encontramos desde la antigüedad hasta nuestros días; la tradición letrada de Occidente que heredamos, posee en sus relatos fundacionales y míticos la descripción de un contexto real, con grandes historias heroicas que tal vez no sucedieron, pero que dieron vida a la evolución literaria que vemos en el mundo contemporáneo. De acuerdo a esto, Fernando Aínsa ilustra uno de estos aspectos como lo es la mentira poética, una mentira con una finalidad consciente.

Los poetas mienten, es cierto - repite Horacio - aunque sospecha un posible fin didáctico en la mentira poética. La poesía, nos dice, ilustra la máxima “ilustrar y deleitar” (delectare et prodesse). A partir de ese momento, se admite que la mentira literaria pueda también cumplir una misión, ilustración en la que se reconoce buena parte de la ficción contemporánea: la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, su posible metáfora, su síntesis paradigmática, su moraleja. (Aínsa, 2003, p. 20-21)

Hasta este punto podríamos preguntarnos ¿Qué hubiese sucedido si el acontecimiento del Arzobispo Almanza no se enriqueciera con la encomienda a Don Fernando de llevarlo a tierras

españolas? En términos de Vladimir Propp diríamos que, aunque Don Fernando no sea el héroe de esta historia, no hubiese realizado el motivo del viaje; función esencial en este momento, no solo porque consolida el propósito espiritual de Don Fernando, inspirado por el héroe y ermitaño Arsenio, al ser reconocido por la iglesia en aquel entonces. Sino también, por la consolidación de la dialéctica realidad-ficción al final de la obra.

Todas las concepciones y adaptaciones narrativas sobre los géneros literarios, presentes en *El desierto prodigioso*, convergen en un punto: la ficcionalidad del texto. Estas ambigüedades chocan con la aparente veracidad y noción de verdad que pretende darle el autor a su obra, lo que convierte al texto finalmente en un proyecto interminable. En ese caso, como ya hemos mencionado, a lo largo del manuscrito encontramos indicios sobre la hibridez ficcional del texto, o que parte del mismo sea verdad histórica.

El narrador cuenta que Don Fernando invita a Don Antonio, pero esta vez con su nombre real, quien era Antonio Azero de la Cruz; de igual manera, continúa con el proceso enunciativo frente a la identidad de algunos actantes como Don Francisco Laguna y Feliciano de Campos, y por supuesto de Fernando y Pedro de Solís y Valenzuela, argumentando que no es necesario seguir disimulando los nombres de aquellos. Claramente, en esta última afirmación deducimos que la narración es en realidad autobiográfica, y lo que parecía ficción es historiografía; si se toma como verídico lo anterior, inmediatamente se podría deducir que el personaje que conocemos como Don Pedro sería el mismo autor y tal vez el narrador de las mansiones. Además, existen investigaciones históricas que han podido probar la existencia de muchos personajes del marco narrativo, también se sabe que en varios episodios, por ejemplo el traslado del arzobispo Almanza muerto a España, ocurrieron en la época que el cartujo Valenzuela vivió (Páramo Pomareda, 1997. p. LX).

No cabe duda entonces que, *El desierto prodigioso* tiene muchos puntos de conexión con la vida del autor. Empero, queda la controversia para el lector minucioso las figuras protagonistas de Pedro y Arsenio; este último, héroe-personaje parece ser la única figura inventada, en tanto a Don Pedro, su rol vacila entre el personaje ficticio y el alter ego del cartujo Pedro de Solís y Valenzuela. En suma, lo contradictorio del personaje de Don Pedro es el hecho que nunca afirma su identidad como narrador o autor, al parecer Don Pedro y el narrador son personajes ciertamente paralelos, pero no idénticos.

Otra ambigüedad y no menos relevante es que dentro de la narración Don Pedro es autor ficticio de versos cuya autoría Pedro de Solís nunca se atribuyó, dándole cierta autonomía en el actuar del personaje (Páramo, 1997, Ps. LV-LVI). La incursión del narrador como personaje fue siempre evidente, al final de cada una de las mansiones se invitaba al lector a descansar, ya llegada la noche, junto con ellos de las extenuantes horas de contemplación poética, con el fin de continuar la siguiente historia. La autoconciencia narrativa del narrador o autor implícito en la obra a través de su discurso, rompe el flujo narrativo y pausa la historia con el fin de insertar información biográfica del autor, su contexto o pensamiento sobre su oficio escritural; es quien se asume el creador de la obra que el lector tiene en sus manos (Aínsa, 2003).

Valenzuela, por medio de su narrador, inserta rasgos ideológicos que consolidan su postura como demiurgo⁹, develando por medio de artificios los datos históricos que cimientan la ficción.

⁹ En la filosofía platónica, divinidad que crea y armoniza el universo. Real Academia Española. (España). En el diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de noviembre de 2020 de <https://dle.rae.es/demiurgo?m=form>

Y de propósito, y con arte y cuidado, la omitte mi pluma porque ha de ser el sumpto principal de la segunda parte que intento escribir del Desierto prodigioso, como prometí al principio, y assí combido la curiosidad del letor para ellos, y voy abrebiando sucessos por llegar a los del convento de N. Sa. De la candelaria que es quien patrocina esta primera parte. (Valenzuela, 1984, p. 447)

Los comentarios autoconscientes pueden referirse al autor de manera directa, como en la novela biográfica; y además, indirecta, al igual que en la autoficción (Aínsa, 2003). El autor cubrió la ficción, no muy bien vista en aquel entonces, con un delgado velo histórico que despistara, en caso de ser leído, a las autoridades inquisitivas literarias. Entonces, cabe preguntarse ¿por qué Pedro de Solís compone *El desierto prodigioso* con las ambigüedades de la ficción novelesca? Y ¿por qué no escribió abiertamente desde el título y estructura: una crónica, un texto autobiográfico, o historiográfico? Empero, si utilizó esos tres meta relatos para estructurar su obra cumbre bajo un tinte de ficcionalidad.

Siguiendo el hilo conductor, se podría especular sobre las razones personales que ayudaron a darle forma al manuscrito, más allá de un desahogo literario o propuesta estética debemos señalar ciertas características formales de la obra que posiblemente explican el estatus ambiguo del texto. En cuanto a la ficción narrativa, la unificación de los géneros literarios se presenta como proceso en vez de resultado, la inclusión de relatos históricos coloniales y poesía ascética enfocada a la prédica evangelizadora abre la posibilidad de jerarquizar el discurso moral religioso. Otra razón, en favor del uso de la ficción o la aparente verosimilitud, tiene que ver con la posición del narrador, ya que al estar al margen de los personajes, el autor puede eliminar el punto de vista personal subjetivo; es decir, eliminar la voz individual que es necesaria por ejemplo, en una narración autobiográfica.

Valenzuela emplea y reconstruye los géneros literarios pertenecientes al campo de la ficción, unifica los lenguajes y los subordina a la verdad objetiva de la Fe. En definitiva, para ir más allá de la dialéctica realidad-ficción, entendemos que en *El desierto prodigioso* la fusión y disolución de la dicotomía es lo que permite alcanzar el estilo barroco y culto de la literatura religiosa; frente a esto, la investigadora Fisher (1996) dice que: “es bajo esta miscelánea estética donde la literatura de ficción e Iglesia de la Contrarreforma pueden convivir.” (p. 13).

Convengamos que, como proceso de autoconciencia narrativa en la colonia, Pedro de Solís y Valenzuela reconstruye su epítome o vida religiosa, influenciado por el Siglo de Oro español. Cabe resaltar que, en el desarrollo de su manuscrito, la dicotomía realidad-ficción parece reconciliable; a medida que avanza la narración, los acontecimientos empiezan a resaltar su base histórica y culminan en la revelación de la identidad verdadera de los personajes. Es factible retomar en este punto que, para el autor de *El desierto prodigioso* la prosa describe el mundo de los fenómenos banales; en esa lógica, Pedro de Solís la establece como un género menor. Por el contrario, la poesía se abstrae del mundo banal y resalta la visión meditativa de los frailes de la cartuja. En el texto la prosa provoca las acciones, mueven a los personajes por los espacios de la narración; mientras la poesía, es en esencia el lenguaje para hablar con Dios y la prosa retórica representa el lenguaje profano del vulgo (Fisher, 1996).

En los casos que el narrador le atribuye a los personajes ciertos poemas ficticios, según nos dicen los editores, acontece un fenómeno muy curioso. En los márgenes del manuscrito original hay tachaduras en las que se pueden descifrar los nombres de los autores verdaderos; de esta manera, el autor adapta, por ejemplo, un poema de Fray Luis de León y lo pone en la voz de Casimira, cambiando las formas masculinas a femeninas y modificando el contenido según la conveniencia narrativa. En otro episodio se atribuye un poema a Don Pedro, pero en el margen

del manuscrito el autor confiesa que es de un poeta llamado Gabriel de Moncada (Valenzuela, p. 99).

No cabe duda que para el autor de un libro tan acosado por los requisitos de la veracidad, el atribuirse a sí mismo la autoría de poemas ajenos sería un pecado imperdonable. Vemos nuevamente aquí que, el texto vacila entre los dos elementos de la dicotomía; es decir, entre la veracidad de lo contado por los nombres de los poetas al margen del manuscrito y la historiografía, y la ficción de atribuir poemas reales a las voces de los personajes imaginados.

En definitiva, al retomar en últimas palabras la empresa a cargo de Don Fernando de llevar el cadáver del Arzobispo Almanza, en la Mansión XXI, nos encontramos con la llegada de los criollos al convento de Nuestra Señora de la Candelaria donde fueron muy bien recibidos por los santos padres de aquel lugar. Se encontraron en ocasión de celebrar la fiesta de San Joan y del Santo Sacramento, y Fr. Joan del Rosario los recibió con muchas atenciones, llevándolos a un lugar donde ellos disfrutarán una representación teatral llamada *Del bautismo que en la persona de Christo Señor nuestro hijo S. Joan Baptista en las riberas del Jordán*.

Llama la atención en este punto, la inmersión de dicha obra en el texto general; es decir, que no ha sido descrita de carácter narrativo o contemplativo, desde la experiencia o resumen de la misma, sino que se encuentra directamente el texto teatral con su respectivo título, actantes y diálogos de cada uno de los mismos. En el cabezote, aparecen como interlocutores Dios Padre, Christo N. Sr., S. Joseph, Vn Ángel, La Virgen María, S. Joan Baptista, Nicanoro, Abdías y otros pastores. Al final de esta, se regocijaron de tan importante obra, cuya representación daba vida a sus creencias. Más adelante, Don Fernando declama un *Romance a S. Joan Baptista Precursor*, el cual destaca la virtud y excelencia del mismo; luego, recogidos nuevamente en las celebraciones anteriormente mencionadas, Don Pedro, con cierta vergüenza, por causa del

magnífico romance hecho por su hermano, saca un papel donde había escrito una letra para que los músicos cantaran e interpretaran llamada *Chanzoneta a SN. Joan Baptista*, la cual contaba con estribillo, una estrofa para el contralto, otra para que cantaran todos, otra más a cuatro voces, una más solo para una voz, y un responsorio.

También, Antonio, hizo una Chanzoneta II a S. Joan Baptista, con partes semejantes a la anterior. Se dedicaron a declamar misas y canciones durante la jornada de festejo, también una nueva representación teatral, algo semejante a las reuniones clandestinas en la cueva del ermitaño, pero esta vez, en un nivel superior; todo, en beneplácito con la iglesia misma. Luego de esto, como se ha mencionado en alguna oportunidad, Don Fernando llega a Santafé de Bogotá y se dirige posteriormente a Cartagena, pasa por México en el puerto de San Juan de Ulúa en Veracruz, para así llegar a Sevilla y finalmente a Madrid, gracias al sacerdote Don Jacinto que lo acompañó en el último tramo, en donde entregó el cuerpo. Fernando entra en la Cartuja y cambia su nombre a Bruno, el padre de los Solís se retira a la vida contemplativa y deja un testamento; Bruno, se da cuenta de la muerte de Arsenio y Cassimira por medio de una carta que le envía Don Andrés, y de esta forma, un poco abrupta termina *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (Valenzuela, 1984).

Conclusiones

El desierto prodigioso y prodigio del desierto es un texto escrito sobre la base discursiva de la intertextualidad, que con la lógica de un tridentismo barroco, lo condujo a plantearse la relación entre ficción y verdad. Su carácter heteróclito también llamó la atención de la crítica porque se observó que su descubrimiento tardío contribuyó a borrar el prejuicio que existía en un sector de la misma sobre la inexistencia de la novela en el periodo colonial. Los trabajos de Arbey Atehortúa, Sibylle María Fischer y Héctor Orjuela reconocen en el texto de Solís la existencia de una matriz o protonovela, cuya retórica de archivo colaboró a problematizar el tema de los orígenes de la novela colombiana.

Una de las características de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* es el ideario barroco del engaño y desengaño. Tiene también un matiz autoconsciente y riguroso cuando aborda los problemas de la ficción y la realidad literaria, del oficio ético del escritor y de la formación de una literatura de marcados acordes místicos. Traza la imposición de la vida religiosa sobre la vida de los jóvenes, que al final, gracias al prodigio del desierto, “Arsenio” logran tomar vida ascética religiosa. Así las cosas, desde esta mirada utópica del autor, la obra termina con una propuesta ética de naturaleza monológica. En definitiva, *El desierto prodigioso* plantea al destinatario un ethos tridentino cuyo propósito es salvar a la literatura del pecado y la vanidad mundana. Institucionalmente, Pedro de Solís quiere salvar a la literatura, al lector y a sí mismo de las tesis que surgieron de Lutero y Calvino.

Con una propuesta culterana-barroca, dicha novela, al ser leída por destinatarios modernos, se convierte en una obra que atrae al especialista, más no al lector de las historias narradas por Manuel Puig.

Una de los objetivos fundamentales de esta investigación era estudiar la influencia del archivo colonial y sus relatos en la formación de la narrativa hispanoamericana. En efecto, en la obra de Pedro de Solís se encontró un vestigio de la herencia novelada que se empleó en las primeras narraciones literarias de la América conquistada por los españoles. ¿Cuál? El discurso legal del siglo XVI español, de la instauración de una burocracia patrimonial para regir el moderno Estado español. Dicho discurso, en su aplicación rigurosa moldeó la identidad social de los colonos letrados del siglo XVII. Aunque la propuesta novelística de Pedro de Solís se enfoca en promover la cosmovisión utópica del paradigma cristiano-católico, se entrevé en el manuscrito la aplicación del discurso de la ley. Así se entiende por qué al final de la obra el autor utilizó el recurso de advertirnos que lo que acabamos de leer es verdad documental. En este sentido, la verosimilitud se fomenta como la formulación demostrativa de los hechos fantásticos, que en este caso, intentaba documentar y demostrar la veracidad de los milagros ocurridos en el desierto de la Candelaria y de manera paralela, promover como ciertas, las leyendas religiosas, las cuales fueron uno de los legados literarios de los cronistas de Indias.

Ser un escritor autoconsciente de lo narrado racionalmente viene de las costumbres literarias de la época de la conquista, puesto que lo hallado en el Nuevo Mundo superaba ampliamente lo conocido por el hombre en la Edad Media. Las descripciones de lo visto se basaban en las nociones de realidad y formas textuales de documentos clásicos como los mitos, leyendas y la autoridad máxima de los relatos bíblicos. En las Crónicas de Indias se percibe ese esfuerzo por describir lo nuevo con nociones clásicas o antiguas, al igual que el autor de *El*

desierto prodigioso y prodigio del desierto se esfuerza por documentar de manera verídica los relatos y leyendas que refuerzan el argumento de tomar vida ascética en la religión cristiana. Respecto a lo anterior, Gabriel García Márquez definió el intento de contar lo sorprendente o milagroso como “la interpretación de la realidad con esquemas ajenos”, hablando de su propuesta literaria en una entrevista en 1995, el colombiano agrega:

“Yo soy un escritor realista porque creo que en América todo es posible, todo es real. Es un problema técnico en la medida en que el escritor tiene dificultad en transcribir los acontecimientos que son reales en la América Latina porque en un libro no se crearán, vivimos rodeados de esas cosas extraordinarias y fantásticas. Yo creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda mágica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda en realidad a la vida latinoamericana, donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días”. (Citado en Gloria Bautista Gutiérrez, *Realismo mágico, cosmos latinoamericano*, Bogotá, América Latina, 1991, pp. 26 -27).

Teniendo en cuenta la idea anterior, se podría concluir que la influencia del archivo colonial y la manera de fluctuar la obra de Solís entre los planos de la realidad y la ficción es como una suerte de “realismo mágico” precoz. Según Alejo Carpentier, la unión de realidad y maravilla ocurre cuando el escritor tiene fe en que esa América es realmente extraordinaria. En otras palabras, se produce una nueva visión en los escritores, y el mundo aparece, si no maravilloso al menos perturbador, ante las historias extraordinarias que pasan en la cotidianidad latinoamericana. En estas primeras narraciones de Hispanoamérica, los sucesos milagrosos, siendo de tintes fantásticos, producen una ilusión de realidad, es decir, lo real se transforma en maravilloso al ser percibido con perspectivas diferentes porque éstas fueron importadas del viejo

continente. Los libros que leían los cronistas y conquistadores modelan, en gran parte, como ya se ha planteado, la visión extrapolada y utópica que tendrían los narradores del Nuevo Mundo.

En suma, la obra de Pedro de Solís y Valenzuela es un manifiesto híbrido literario de la religión cristiana en un intento de reivindicar al ser humano y a la literatura en función de la vida al servicio de la divinidad.

Referencias

- Aínsa, F. (2003) Reescribir el pasado Historia y ficción en América Latina. Mérida: Centro Editorial Litorama C.A.
- Arciniegas, G. (1988). *Los cronistas. En Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S.A.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Castellanos, J. de. (1847). *Elegías de varones ilustres de Indias*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra.
- Castellanos, J. de. (1886). *Historia del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: A. Pérez Dubrull.
- Fisher Sibylle, M. (1995). *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto (1650) del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: los espacios de la literatura*, Revista Iberoamericana, Vol. LXI.
- García Márquez, G. (1982). Discurso de aceptación del premio nobel. *La soledad de América Latina*.
- Gómez Restrepo, A. (1945). *Historia de la literatura colombiana. Época colonial*. Bogotá. Imprenta Nacional.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, A. (1999). *Ojos sobre Bogotá*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Groot J. Ml. (1869). *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. Tomo I. Bogotá. Mantilla.

Morales Folguera, J. M. (1998). *Tunja: Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*.

Málaga: La Universidad de Málaga.

Picón Salas, M. (1975) *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México.

Real Academia Española. (España). En el diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de noviembre de 2020 de <https://dle.rae.es/demiurgo?m=form>

Solís y Valenzuela. (1650). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Tomo 1 y 2. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Vargas Lesmes, J. (1990). *La sociedad de Santa Fé colonial*. Bogotá. Centro de investigación y educación popular.

Vélez de Piedrahíta, R. (1995). *Literatura en la colonia – de Rodríguez Freile a José de Caldas*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Zorita Bayón, M. (2010). *Breve historia del Siglo de Oro*, Editor digital: Titivillus.