

LA NOVELA COLONIAL EN AMÉRICA LATINA

Diógenes Fajardo Valenzuela

*Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia*

... la aristocracia americana y sus ministros mandarines no la cultivan [la novela] y la Metrópoli llega incluso a prohibir su difusión en tierras indias ... Se tuvo conciencia, aún después de la Colonia, del peligro de llegar con la novela a la narración de lo indecible. Riesgo no sólo, entonces, de humanizar lo indígena, sino también de autodelatarse el colonizador; para prevenir lo cual el español de América prefería cultivar y fomentar los sermones y la poesía.

Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (1976)

Tanto la poesía como el teatro del período colonial o virreinal ha recibido relativamente una buena atención por parte de la crítica; sin embargo, la prosa narrativa (expresión que cobija cartas, relaciones, memoriales, crónicas, obras en que predomina lo histórico, protonovelas, novelas y cuentos), ha sido escasamente estudiada. Se puede atribuir este hecho a su difícil clasificación, así como también a la falta de ediciones críticas de ese corpus todavía incompleto de la narrativa colonial.¹

¹ Esta es la opinión de Raquel Chang-Rodríguez, ed., *Prosa hispanoamericana virreinal* (Barcelona: Hispam, 1978) 6-7.

A título de ilustración presento un pequeño corpus de textos pertenecientes a la narrativa colonial; a partir de estos títulos se puede prever su heterogenidad, hibridez y dependencia de otras formas de productividad discursiva diferentes a la novela:

Claribalte (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo; *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca; *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1585) de José de Acosta; *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Sahavedra Guzmán; *Miscelánea austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa; *La ovandina* (16??) de Pedro María de Ovando; *La Florida del Inca* (1605) del Inca Garcilaso de la Vega; *El siglo de oro en las selvas de Eritile* (1608) de Bernardo de Balbuena; *Los sirgueros de la Virgen* (1620) de Francisco Bramón; *Historia del huérfano* (1621) de Martín de León y Cárdenas; *La endiablada* (1626) de Juan de Mongrovejo de la Cerda; *El Carnero* (1636) de Juan Rodríguez Freile; *El pastor de nochebuena* (1644 o 1660) de José de Palafox y Mendoza; *El desierto prodigioso y prodigo del desierto* (1650) de Pedro Solís y Valenzuela; *El peregrino de Babilonia* (1661) de Luis Tejada y Guzmán; *El cautiverio feliz* (1663) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán; *Mi vida* (1680) de la Madre Castillo; *Recordación Florida* (1690),

Al mismo tiempo que se destaca la carencia de estudios críticos, debería manifestarse que con motivo del quinto centenario de la gesta del descubrimiento, el acercamiento a estos albores narrativos se ha convertido en tema obligado para seminarios, encuentros, congresos. Y, gracias a la celebración, ya se ha publicado un buen número de obras que tratan de explicar y profundizar en esta productividad textual que gira sobre un doble eje: a) lo narrativo histórico con énfasis en la referencialidad y b) lo narrativo literario enfocado hacia la producción de la ficcionalidad.²

Por otra parte, al ver el panorama de los estudios de la novela, se palpa también la necesidad de precisar aun más los textos que originan el género en Latinoamérica, máxime cuando ya se encuentran aquí y allá artículos que implícita o explícitamente están rechazando esa especie de verdad dogmática de que *El Periquillo Sarniento* sea la primera novela escrita en "nuestra América". En síntesis, la revaluación que han tenido los estudios del barroco en general, el redescubrimiento de textos de la Colonia y una nueva concepción del género narrativo, justifican un estudio que revele el alcance de la escritura ficticia en los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica y su aporte al proyecto cultural fundador de nuestra identidad. En el presente ensayo, se pretende:

1. Precisar las características de una prosa ficticia barroca para ver cómo se manifiestan en obras como *El carnero*, *El desierto prodigioso y prodigo del desierto*, *A Contrafuerza de la sangre*, e *Infortunios de Alonso Ramírez*.
2. Ubicar el nacimiento del género en la Colonia, no obstante las prohibiciones y el hibridismo de géneros presente en su textura narrativa.

de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán; *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora; *Restauración de la imperial y conversión de almas infieles* (1693) de Juan de Barrenechea y Abis.

² Como ejemplo se pueden mencionar obras como: Rene Jara y Nicolás Spadaccini, Eds. 1492-1992: *Re-Discovering Colonial Writing* (Minneapolis: The Prisma Institute, 1989) o Tzvetan Todorov, *La Conquista de América: El problema del otro* (México: Siglo XXI, 1987).

3. Destacar la relación entre los textos narrativos y el llamado período de la "estabilidad colonial", para encontrar, de esta manera, su profundo sentido ideológico.

4. Probar, en definitiva, la existencia de la novela colonial o barroca en Hispanoamérica y argumentar en contra del "error de perspectiva [al] querer juzgar nuestra novelística inicial de acuerdo con el prototipo del género en el siglo XIX".³

Con la frecuencia de una verdad dogmática, se ha afirmado que "no hubo novela en las colonias. Sólo podemos hablar de virtudes novelísticas en las crónicas e historias coloniales".⁴ Incluso se llegó a sostener que en América no hubo novela porque la "realidad sobrepasaba a la fantasía".⁵ Pero ya en un artículo publicado en la revista *Humartitas* de 1927, Pedro Henríquez Ureña señalaba que "los investigadores encuentran aquí y allá obras que se aproximan a la novela: si lo son o no lo son, es para mí pueril problema de retórica. A veces el armazón es de novela, pero la sustancia es alegoría o predica religiosa".⁶

Una de las razones más frecuentemente esgrimidas para justificar la ausencia de la novela en la colonia es la prohibición, mediante las cédulas reales del 4 de abril de 1531 y del 13 de septiembre de 1543, de enviar a

³ Héctor Orjuela, *El desierto prodigioso y prodigo del desierto de Pedro Solís y Valenzuela, Primera novela hispanoamericana* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984) 24.

⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954) 87.

⁵ Irvng Leonid, *Los libros del conquistador* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953) 37. Luis Alberto Sánchez había observado que "toda vida y toda obra de aquellos tiempos encierra gérmenes de novela. El tratar de aislar tales gérmenes a través de una relectura de los cronistas me ha resultado tarea irritantemente ociosa: debía haber' aislado' obras enteras". Si se acepta que "en el campo de la novela, la reacción creadora colonial se concentró en lo último: en la acción", se explica que el discurso novelístico empleó un código diferente a la escritura en donde el conquistador "era un protagonista, y un agonista, un actuante" que cifraba "novelas vividas con sangre". (Luis Alberto Sánchez, "La novela en los cronistas", en su libro *Proceso y contenido en la novela hispanoamericana* [Madrid: Gredos, 1953] 87).

⁶ Pedro Henríquez Ureña, "Apuntes sobre la novela en América", *Ensayos* (La Habana: Casa de las Américas, 1973) 350.

Las Indias "libros de romance y materias profanas y fábulas, ansí como son los libros *de Amadís* y otros desta calidad de mentirosas ystorias se siguen muchos inconvenientes porque los indios que supieren leer, dándose a ellos dexaran los libros de sana y buena doctrina, y leyendo los de mentirosas ystorias deprenderán en ellos malas costumbres e vicios, y demás desto, de que sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos syn haber pasado, ansí podría ser que perdiessen la abtoridad y crédito de nuestra Sagrada Escritura". Sin embargo, el mismo texto del hispanista Irving Leonard demuestra que durante la época colonial no faltaron libros de imaginación que sirvieran de modelos para el surgimiento de la novela en América Latina. Lo cual no quiere decir que el Santo Oficio y la sociedad estratificadora hubiesen olvidado su función de legitimar discursivamente una imagen transparente y monolingüística a través de la llamada literatura colonial, pero, por fortuna, su celo no logró silenciar totalmente al género pues algunas obras o bien ladinamente burlaron la censura, o bien se autocondenaron a la aparente derrota del olvido en viejas bibliotecas. Su materialidad manifiesta, en el primer caso, u oculta, en el segundo, son la mejor argumentación contra quienes sostienen "la 'inexistencia' de la novela o narrativa de ficción, bien sea porque la serie de textos que se tienen a la mano, al no ajustarse al modelo con el cual se opera, quedan automáticamente desacreditados como 'novela'; o bien porque el aparente vacío empírico que deja un corpus aún no constituido permite concluir mecánica e ideológicamente la consiguiente 'ausencia' de la producción del género".⁷

Consecuentemente, el (re)descubrimiento de textos coloniales y su análisis con nuevos marcos históricos y literarios, han llevado a la conclusión de que las formas narrativas ficticias del período de la Colonia procuraron distanciarse del peligroso esquema de la novela, pero que en una forma enmascarada desarrollaron la ficción latinoamericana. En realidad este rasgo del enmascaramiento será el paradigma de toda la

⁷ Beatriz González, "La narrativa de la desestabilización colonial", *La duda del escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992)24.

sociedad colonial: los encomenderos que se acogen al famoso "se cumple pero no se obedece" y que consideran, por lo tanto, como ficción los diversos discursos imperiales; la complejidad de las combinaciones raciales que impiden la aplicación de la segregación absoluta que la sociedad colonial de castas quería imponer; los religiosos que, muertos los grandes predicadores hacia 1571, aparentan afán misionero cuando, en realidad, se interesan ahora mucho más por los asuntos burocráticos; los indios que exteriormente toman la máscara del convertido cristiano, pero que secretamente continúan practicando sus ritos paganos. En definitiva: "... la sociedad colonial se presenta como espacio de la exhibición de máscaras ritualmente mantenidas a pesar de ser totalmente obsoletas".⁸

Si hoy puede quitársele la máscara a esas formas narrativas, se encuentra fácilmente un discurso novelístico que refleja el mundo contradictorio de una sociedad que pretende presentar un orden colonial, metropolitano, en forma completamente estable, y que al mismo tiempo refleja una violenta dinámica para trastocar ese orden. La condición enmascarada de la prosa virreinal, su continuo recurso a la crónica, la historia, el relato de viajes, la biografía, la hagiografía, no le impiden jugar a ser y no ser, a transgredir la censura oficial, a decir con un discurso aparentemente distanciado del peligroso círculo de la novela. Si se considera este sentido lúdico del enmascaramiento de la prosa hay que concluir que nada es más equivocado que "considerar la colonia y su literatura como una etapa inmóvil en pasiva reproducción especular de las formas metropolitanas".⁹

Ahora bien, si bien es cierto que ese carácter enmascarado, heterogéneo, híbrido e indeterminado funcionaba como recurso para la producción textual, no lo es menos que también operaba para su descodificación. El hecho de que estas obras no puedan considerarse dentro de la tipificación del género novelesco, no les debe restar importancia desde el punto de vista de su narratividad.

* Hernán Vidal, "Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial", *Casa de las Américas**\22 (19M): 15.

'González, *La duda del escorpión* 26.

CONCEPCIÓN DE NOVELA BARROCA

Una de las razones para no considerar como novelas esas "formas narrativas" enmascaradas, es precisamente la dificultad de su clasificación. Creo que en ocasiones se habla del barroco para aplicarlo a la lírica, pero que no se tiene muy en cuenta cuando se trabaja con la prosa colonial. La novela por su misma naturaleza es de carácter barroco. Se caracteriza esencialmente por el hecho de absorber todas las manifestaciones discursivas, todos los géneros. Inclusive su propio discurso. Este hecho hace que el discurso novelesco se impregne fundamentalmente de intertextualidad y dialogismo en cuya textura aparece como en su medio natural la polifonía y la carnavalización.

Estas son las características de la novela barroca que destaca Mijail Bajtín en su libro *Teoría y estética de la novela*. Según el teórico ruso, "la novela barroca reúne en su interior a los diversos géneros intercalados. Tiende también a ser una enciclopedia de todos los tipos de lenguaje literario de la época, e incluso una enciclopedia de los múltiples conocimientos e informaciones posibles (filosóficos, históricos, políticos, geográficos, etc.)"¹⁰ A partir de estas premisas se puede tomar como hipótesis que la falta de comprensión de estas características barrocas de la novela es la que ha llevado a considerar que el género estuvo ausente durante el período colonial de nuestra historia; en cambio, si aceptamos que la novela barroca se caracteriza por su enciclopedismo y por la intercalación de los géneros, no podemos menos que aceptar que sí hubo novela durante la Colonia y que las obras mencionadas son algunas de sus concreciones. No es tanto que la "creación de obras narrativas de la Colonia respondía] a las necesidades de orden estético, literario e histórico, que no tienen equivalencia con las que priman en la Península", sino que "la múltiple perspectiva que fragmenta la estructura, multiplica los planos del relato" y "el efecto de la desmesura, el abigarramiento y la heterogeneidad"¹¹, son rasgos tipificadores de una ficción de naturaleza barroca.

¹⁰ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989) 210.

¹¹ Orjuela, *Desierto prodigioso* 24.

Si se acepta que "el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad",¹² se comprende mejor la vinculación de la novela moderna con el espíritu de conflictividad de la sociedad barroca.¹³ Los historiadores han considerado que entre 1580 y 1700 aproximadamente se conforma un período llamado eufemí suavemente de "estabilidad colonial" pues es el de la "crisis del régimen colonial español bajo los Habsburgos". Esta época se caracteriza por "la derrota de la armada Invencible (1588), el decaimiento de la colonización en América, acompañado por el recrudescimiento de las incursiones de corsarios, que sirvieron de base a un creciente comercio ilegal, con la consiguiente quiebra del monopolio comercial. Al interior de las colonias se observa un decrecimiento de la explotación del oro y de la plata, una crisis entre los nexos entre España y las colonias, fortalecimiento de la oligarquía criolla, que desarrolla una economía agrícola y el comercio ilícito con ingleses, franceses y holandeses, decrecimiento de la población indígena, crecimiento de la vida urbana y radicalización de la sociedad de castas".¹⁴

En el caso latinoamericano, la prosa virreinal revela más que cualquier otro género las contradicciones del sistema. En las diversas formas narrativas de la Colonia "desde el espacio textual los autores reclaman y condenan. Su discurso es subversivo porque tanto su vida, tal y como es contada, como sus escritos exponen las fallas del coloniaje y a su vez condenan y exigen".¹⁵ Quieren ser sujetos de su propia historia y no simplemente objetos manipulados por una minoría de origen europeo. Lo hacen desde obras difícilmente deslindables con los cánones preceptivos del siglo XVII que aprovechan al máximo el hecho de que la novela es un género inacabado, que está haciéndose cada día y que en su ser lleva casi como única norma su propia transgresión.

¹² Milán Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987) 229.

¹³ Para José Antonio Maravall "el barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo xvn, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período" (*La cultura del barroco*, 4^a ed. [Barcelona: Ariel, 1986] 55).

¹⁴ González, *La duda del escorpión* 46.

¹⁵ Raquel Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVII y XVIII* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1982) xii.

La ficcionalización de la realidad americana se inicia con el discurso de los descubridores y los primeros cronistas.¹⁶ Allí aparecen en buena medida elementos legendarios, míticos, religiosos, imaginarios, más apropiados para un discurso ficticio que para el discurso histórico. El Almirante también es el descubridor de esa posibilidad discursiva que pretende limitarse objetivamente a la realidad, pero que termina por convertirse en el inicio de la dimensión imaginaria en América. Magistralmente, Pedro Henríquez Ureña ha sintetizado así esa mezcla de lo real y lo maravilloso en la "Carta del descubrimiento":

Colón había visitado nuestras islas tropicales con la imaginación llena de reminiscencias platónicas y en sus viajes recordaba una y otra vez cuanto había oído o leído de tierras y hombres reales o imaginarios: leyendas y fantasías bíblicas, clásicas o medievales, y particularmente las maravillas narradas por Plinio y Marco Polo. Toma a los manatíes, en el mar, por sirenas, aun cuando no le parecen "tan hermosas como las pintan". Imagina que los indios le cuentan de amazonas, cíclopes u hombres con cara de perro, hombres con cola, hombres sin cabellos. Hasta el canto de un pájaro tropical se convierte, para él, en el canto del ruiseñor.¹⁷

Que los nuevos héroes buscasen el paraíso terrenal, o la fuente de la eterna juventud o el no menos ficticio Dorado, son pruebas fidedignas de la presencia de la imaginación novelesca en las crónicas de su gesta. Ello explica que, por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo haya visto Tenochtitlán con los ojos del *Amadís de Gaula*:

... nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cues y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían, si era entre sueño, no es de maravillar que yo lo

¹⁶ Stephanie Merrim ha demostrado cómo en las crónicas "la historia primero va a compartir inevitablemente las técnicas y textura de la literatura" ("Historia y escritura en las Crónicas de Indias: Ensayo de un método", *Explicación de textos literarios* 9.2 [1981]: 193).

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, "La carta del descubrimiento", *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1949). Reimpreso en *Historia y crítica de la literatura latinoamericana* [Ed. de Cedomil Goic] (Barcelona: Editorial Crítica, 1988)111.

escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas como viamos.¹⁸

Fácilmente se comprueba que cuando la realidad parece superar la vivencia individual, se acude a la imaginación literaria para su captación. Sin duda alguna, los cronistas encontraron en la novela de caballería un modelo formal para sus textos y un acicate para inventar novelísticamente lo que no cabía en sus estrechos marcos de realidad europea. Con razón, García Márquez en su discurso de recepción del Premio Nobel, recordó que ese reconocimiento a la novela latinoamericana había que iniciarla con los cronistas como Pigafetta, quien

contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de la propia imagen.

Si bien los cronistas vieron la realidad americana con los ojos novelescos, fue el señor barroco, "el primer instalado en lo nuestro", como lo llama Lezama Lima, quien en el siglo XVII inició el discurso novelesco propiamente tal, aunque refundido con otros tipos de discursividad, bien sea por la necesidad de disfrazarlo para evitar problemas con el poder, bien sea porque su naturaleza barroca así se lo exigía. De la vasta producción de este tipo de obras en el siglo XVII, me detendré en cuatro que considero representativas para la consideración de la novela en la colonia: *El carnero* (1636), *El desierto prodigioso y prodigo del desierto* (1650), *A contrafuerza de la sangre* (1657), e *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690).

¹⁸ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968) 178.

EL CARNERO: CRÓNICA NOVELESCA

Hoy nadie pone en duda la importancia del libro de Juan Rodríguez Freile para la narrativa hispanoamericana. Para algunos, con su prosa narrativa se inicia el cuento,¹⁹ para otros en sus capítulos se encuentra una protonovela a pesar del consabido hibridismo que conforma su textura. *El Carnero* está conformado por discursos de crónica histórica, de leyenda indígena, de sermón medieval y de chismes de pueblo. Por ello "oscila entre lo histórico como crónica y la presencia de elementos narrativos Acciónales, que, al parecer, deciden la especificidad hacia lo novelesco".²⁰ Para José Juan Arrom, el programa narrativo trazado por Rodríguez Freile en el extenso título de la obra, como en su introducción, tiene un sentido irónico, pues "lo que le interesa narrar no es la crónica sino los casos que nada tienen que ver con la conquista del reino, sino con otras conquistas, que por entretenidas y picantes, son verdaderos cuentos a la manera de Boccaccio. El regocijado santaferéno escribía, pues, por satisfacer la urgencia comunicativa de un narrador nato que busca dar placer a sus lectores".²¹

La crítica reciente con insistencia ha recalado la cercanía de *El carnero* a la novela. Según Manuel Arango, Rodríguez Freile "se propuso narrar, con tono que casi llega a la frontera con la novela, la vida de su época en la antigua Santa Fe de Bogotá, en forma de anécdotas, chistes, reflexiones, reminiscencias de la literatura, sermones, cuentos picarescos, aventuras, amores, crímenes y venganzas. Utiliza un estilo humorístico, satírico,

¹⁹ "Si es verdad que algunas obras coloniales son importantes antecedentes narrativos en Hispanoamérica y, en especial, de la novela, ninguna alcanza la trascendencia de *El carnero* para el desarrollo del cuento" (Héctor Orjuela, *Literatura Hispanoamericana* [Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1980] 55). Para Luis A. Sánchez, Rodríguez Freile "es una especie de Boccaccio santaferéno, adicto a los chismes y murmuraciones locales" (*Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* 89). Oscar Gerardo Ramos encuentra en *El Camero* "una tendencia de índole cuentística que pervade muchos relatos, entendido el cuento como narración relativamente corta y completa en sí misma" ("£/ carnero: libro de tendencia cuentística", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 9.11 (1966): 2179).

²⁰ González, *La duda del escorpión* 32.

²¹ José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: Ensayo de un método* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963) 53.

narrativo, que tiene muchos *rasgos de novela*" (énfasis añadido).²² Por su parte, Alberto Miramón concluye su estudio diciendo que "se puede afirmar, sin pecar de exagerado, que los lances, episodios y jornadas de *El Carnero*, más se parecen a una *novela dramática* que a lo que se entiende ahora por crónica de las postimerías del siglo XVI. Sus capítulos son una relación, dialogada en su mayor parte, en donde el insuperable copista de las costumbres de su tiempo traza varios pasos, como entonces se decía, con vivos colores locales y de la época" (énfasis añadido).²³

Para justificar la inclusión de *El Carnero* en un estudio sobre la novela colonial, hay que tener en cuenta que se trata de una prosa narrativa autobiográfica en donde el autor figura como el protagonista y eje estructurador del discurso narrativo:

Las relaciones entre *El Carnero* y la picaresca van más allá de los *excursos* o de su tono. Rodríguez Freile, como los picaros, cuenta sus vicisitudes. Para hacerlo se crea un falso abolengo y se ubica en las esferas más altas de la sociedad santafereña. La verdad es otra. Para sobrevivir ha tenido que asumir diversas profesiones —soldado, buscador de tesoros, sacerdote de primeras órdenes, secretario de oidor, agricultor y, por último, escritor.²⁴

Si se acepta que el relato de *El Carnero* tiene un eje central en la autobiografía de su autor, no quiere decir que se desconozca esa textura un tanto caótica conformada por diversos planos estructuradores de la narración que alternan en toda la obra, que le dan el carácter de "libro único de la colonia". Básicamente se encuentran los siguientes: 1. crónica indígena basada en el testimonio oral, particularmente lo relativo a la

²² Manuel Arango, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana* (Bogotá: Tercer Mundo, 1988)37.

²³ Alberto Miramón, "En el IV centenario de Rodríguez Freile", *Boletín Bibliográfico y Cultural* 9.3 (1966): 413.

²⁴ Raquel Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión* 47-48. En la edición de *El Carnero*, según el manuscrito de Yerbabuena, pacientemente Monseñor Mario Germán Romero ha reconstruido la autobiografía del cronista santaferío con fragmentos extractados de sus mismas páginas: prueba fehaciente de su carácter de prosa autobiográfica (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984)xiii-xxii.

leyenda de El Dorado;²⁵ 2. historia muy sucinta de la Nueva Granada y de su capital; 3. excursus de tipo filosófico y moral; 4. finalmente, el relato verídico/ficticio de "los casos en él sucedidos". Lo que casi nunca se ha constatado es que la conjunción y disyunción de estos planos, lejos de ser producto de impericia narrativa, son un recurso excelente por medio del cual el autor de *El Carnero*

. . . enmascara su biografía y su discurso. Opina y censura desde su apócrifo abolengo; disfraza sus críticas encuadrando los sucesos neogranadinos en razonamientos. Pero estos esquemas literarios tradicionales son invalidados por la realidad india. De la integración y desintegración de los diversos ejes estructurales de la obra resulta un conjunto caótico, emblema y condena del mundo colonial. *El Carnero* desmonta el mito-la utopía isabelina se desvanece para siempre en su escritura desconstructora".²⁶

Hay quienes podrían considerar que los llamados *excursus* de *El Carnero* (construcciones anacolutas, pasajes eruditos, apologéticos y morales), entorpecen su consideración como prosa de ficción. Al contrario, considero que se justifican tanto desde una perspectiva externa a la obra, como dentro de su propio mundo de ficción. Alessandro Martinengo argumenta que esos *excursus* son fruto de la formación medieval del autor y del influjo de textos como *La Celestina* y aclara que "en efecto a Rodríguez Freile le interesaba no solamente narrar, sino también mostrarse hombre de cultura, esto es ostentar aquella cultura suya de tipo escolástico y medieval". En segundo término, los *excursus* se justifican dentro de la obra porque "para el autor no tienen un sentido digresivo sino de encuadramiento y de sostén teórico-estructural de la obra toda", cuyo efecto final es el de lograr "la universalización del hecho particular que se narra".²⁷

²⁵ "El universo indígena que presenta don Juan puede ser arbitrario y parcializado, pero es el único sobre el cual puede construirse un pasado histórico" (Fernando Garavito, prólogo a la edición de *El Carnero* de la Biblioteca de Bogotá [Bogotá: Villegas Editores, 1988] 25).

²⁶ Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión* 61.

²⁷ Alessandro Martinengo, "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freile: Ensayo sobre las fuentes de una crónica bogotana del seiscientos", *Thesaurus* 19.2 (1964): 274-99.

Para la moderna narratología, lo que en apariencia es una digresión, permite una estructuración narrativa de un relato encuadrado. El relato de Inés de Hinojosa y sus amantes (cap. X), por ejemplo, aparece perfectamente enmarcado por ese párrafo inicial que por medio de un sumario narrativo presenta el gobierno del Dr. Andrés Díaz Venero de Leiva y un fragmento final que narra la muerte de Juan de Montano, sucesor de Díaz Venero de Leiva en la presidencia de la Real Audiencia. El cambio de tono encontrado entre el relato histórico inicial y el final tiene mucho que ver "con el caso ejemplar" presentado en el discurso verídico/ficticio. En definitiva, tras las máscaras de la historia, de la crónica, o de la reflexión filosófico-moral, aparece en *El Carnero* el discurso de la ficción (su tipología es lo de menor importancia), propio de un autor con plena conciencia de las técnicas narrativas, de los diversos planos estructuradores del relato, e inclusive de la actitud picaresca y cómplice con el lector: "espéreme aquí el lector por cortesía un poquito" (cap. XV). En síntesis, *El Carnero* debe también ser visto "como un caso de invasión de elementos novelísticos en una plataforma historiográfica".²⁸ Iniciar la relación entre historia y ficción, tan fecunda para la literatura latinoamericana hasta nuestros días, es uno de los méritos más notables de la escritura de Juan Rodríguez Freile.

A CONTRAFUERZA DE LA SANGRE: NOVELA EJEMPLAR

Recientemente, el crítico José Juan Arrom ha llamado la atención sobre un relato intercalado en la *Crónica de la provincia peruana de los Ermitaños de S. Agustín*(\63&-\653 y 1657), obra iniciada por fray Antonio de la Calancha y terminada por fray Bernardo de Torres. Por considerar que el modelo empleado por este último fraile para la composición del relato intercalado de naturaleza ficticia, fié la obra cervantina *La fuerza de la sangre*, Arrom le dio el nombre de "A contrafuerza de la sangre" a la narración peruana del siglo XVII, encontrada allí en medio de la crónica religiosa; la considera como prueba de la correspondencia de

²⁸ Eduardo Camacho Guizado, "Juan Rodríguez Freile", *Estudios sobre literatura colombiana: siglos XVIy XVII* (Bogotá: Universidad de los Andes, 1965) 43.

estilos entre Europa y América y como novela ejemplar, iniciadora de la "prosa novelística" en las antiguas tierras de los incas.²⁹

Fray Bernardo de Torres era de origen español; pero desde muy joven llegó a tierras americanas, en donde arraigó y se convirtió en escritor acriollado. Desde el primer capítulo, se avisa al lector que en esta tercera parte de la historia conventual encontrará "acaecimientos varios, casos ejemplares que en las Religiones sirven, unos a la imitación, otros al escarmiento y todos al desengaño de los mortales". Allí mismo anuncia su contenido, tono, propósito y estilo de la escritura. "En la narración procuraré hermanar la llaneza del estilo con la verdad de los casos, sin que la claridad decline en bajeza ni el cuidado pique en afectación".

El relato o "novela ejemplar" no corresponde del todo a esta simpleza intencional, pues la narración se complica por medio de una trama y una estructura llenas de ambigüedad y dinamismo. Según Arrom, la falta de correspondencia entre la intención y la realización se puede explicar por la persistencia de elementos renacentistas en la prosa de Cervantes y, en cambio, la plenitud del barroco que refleja el relato de Torres.

La trama de este último gira en torno a los sucesos de los que es protagonista un sacerdote "nombrado Fr. Diego de Arce Colchado, hombre de ingenio astuto y de intención torcida". Descubiertos por el provincial sus "gravísimos delitos y la incorregibilidad en todos ellos", es expulsado del convento. Aquí debería terminar la crónica conventual. Sin embargo, continúa pero ya firmemente anclada en el plano de la ficción. El ex-religioso se va a donde un hermano suyo, cura en un pueblo de indios cercano a Lima. Allí aparecen reunidos junto con su hermana, "mujer hermosa y agraciada". Su hermosura atrae incestuosamente a los dos hermanos; cada uno por su cuenta sitia y rinde la fortaleza; al poco tiempo se hace evidente "el abominable incesto", pues la hermana "había concebido el fruto de su iniquidad", y "el tumor del vientre iba descubriendo".

²⁹ José Juan Arrom, "Prosa novelística del siglo XVII: un "Caso ejemplar" del Perú Virreinal", *Prosa hispanoamericana virreinal*, ed. Raquel Chang-Rodríguez, 96.

do al mundo lo que no vio con horror la naturaleza". Acosada por sus preguntas, la hermana decide emplear la ficción y les "cuenta" que el caballero de Lima Juan de Iturrieta es el culpable. Los dos hermanos, en una escena digna de las obras de capa y espada, una noche le propinan una estocada fatal al presunto ofensor. Cuando le comunican la buena nueva a la hermana, ésta les confiesa que lo culpó falsamente ya que. "los dos solamente habéis triunfado en esta desdichada". Ante esta nueva los dos hermanos incestuosos determinan "quitar la vida a la propia hermana, sepultando juntamente con ella su infamia y su temor". Cuando la justicia comienza a relacionar las dos muertes, los hermanos-asesinos huyen presurosamente a Panamá. Al desembarcar muere violentamente uno de ellos; al otro, ya en tierra, enseguida le asaltó una fiebre maligna que con destemplados ardores y mortales congojas le acabó en pocos días la vida". Pero antes de morir, "en un papel que entregó a su confesor dejó escrito en sustancia todo lo referido hasta aquí".

Si el relato se hubiese limitado a la crónica conventual, debería haber terminado con la expulsión del religioso a la vida secular. Pero, el autor ficcionaliza refiriendo acciones y diálogos que no eran fruto de la convivencia religiosa. "Procede así a transformar el chisme en caso, el caso en cuento y el cuento en una sombría novela ejemplar".³⁰

En toda esta estructuración de las peripecias hay que ver la presencia del barroco, doble incesto, un trance de honor, dos asesinatos, huida a Panamá y muerte ejemplar de los dos infames. Además, si se considera que durante todo el relato se crea una ambigüedad sobre los dos sacerdotes hermanos (un solo nombre, "no se sabe quién fuera" el que pereció en el agua), se puede concluir con Arrom que "... los dos sacerdotes son un solo personaje, visto como en espejos contrapuestos, para duplicar la imagen e intensificar tanto la gravedad de los yerros como el rigor del castigo . . . Se trata, por consiguiente, de un protagonista y su doble".³¹ El recurso de inventar un narrador dentro de la narración para dar mayor verosimilitud al relato es

³⁰ Arrom, "Prosa novelística" 93.

otra de las pruebas de la influencia de Cervantes en la prosa de Fray Bernardo de Torres.

Y para comunicar estos núcleos estructurales se emplean los recursos estilísticos de una elaborada prosa barroca que se asemejan con los del Viejo Mundo, pero que también se diferencian porque comunican una visión de mundo y del hombre desde el contexto americano.

DESIERTO PRODIGIOSO Y PRODIGIO DEL DESIERTO: PRIMERA NOVELA HISPANOAMERICANA

Sin lugar a dudas, los estudios sobre la novela colonial están llamados a modificarse a causa de la aparición y publicación de la obra *El desierto prodigioso y el prodigo del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela, dada a conocer en 1963 por el padre Baltazar Cuartera y Huerta en un artículo que posteriormente fue republicado en *Thesaurus*³² "Su importancia capital reside en que la obra se perfila como el verdadero comienzo del género novelístico en Hispanoamérica".³³ El mismo Instituto Caro y Cuervo publicó los tres tomos en 1977, 1984 y 1985.³⁴

En sus 22 mansiones o capítulos, la obra emplea una estructura arborescente que se dirige hacia muchos temas y géneros: poemas, tres piezas dramáticas, meditaciones religiosas, y relatos en prosa de diversa índole; su vinculación con el barroco —explícita desde el mismo título— se hace evidente en este afán de envolver casi todas las manifestaciones discursivas del sujeto colonial en una sola obra desmesurada. Este abigarrado material tiene el objeto de presentar una visión lo más completa y compleja del mundo colonial. Sin embargo, es lo que impide apreciar su

³¹ Arrom, "Prosa novelística" 95.

³² *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 21 (1966): 30-75.

³³ Héctor Orjuela, *El desierto prodigioso y prodigo del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela: primera novela hispanoamericana* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984) 53.

³⁴ Pedro de Solís y Valenzuela. *El desierto prodigioso y prodigo del desierto*, ed. Rubén Páez Patino, Introducción, estudio y notas Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceño Jáuregui, Rubén Páez Patino (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977-1985).

verdadera riqueza literaria desde el punto de vista narrativo; por esta razón, según Héctor Orjuela "para el *Desierto prodigioso* se hace necesaria, pues, como para otros textos coloniales, una edición expurgada en la cual se omita lo que no pertenece propiamente a la trama de la novela".³⁵

La línea argumental de la novela se puede resumir así: Cuatro muchachos amigos, Andrés, Antonio y los hermanos Fernando y Pedro, pasan sus vacaciones navideñas en cercanías del Desierto de la Candelaria. Un día Andrés se aleja del grupo por estar dedicado a perseguir un ciervo. En la espesura descubre una cueva. Llevado por la curiosidad se adentra un poco y descubre un cartapacio con versos y meditaciones sobre la muerte. El joven, hondamente conmovido, decide cambiar de vida e imitar al desconocido morador de aquella cueva. Regresa al grupo y leen parte del material encontrado; al día siguiente todos van en busca del ermitaño. En la cueva los espera Arsenio; a ruego de los jóvenes, comienza a contar sucesos varios de su disipada vida. A pesar de las interrupciones, el lector va encontrando unidad estructural alrededor de este personaje. Lo acompaña en sus años mozos cuando se casa con Leonor Federici, quien muere prematuramente, dejándole una hija recién nacida. Arsenio vuelve al libertinaje y se enamora perdidamente de una prima suya, Casimira, que está recluida en un convento. La obliga a disfrazarse de varón, le cambia el nombre por el de Ascanio y huyen hacia América. Estando cerca de Cartagena, se presenta una gran tempestad que destruye la embarcación; los pasajeros salvan la vida y expresan sentimientos de conversión. El ermitaño interrumpe su relato y cuando lo retoma narra la leyenda de Pedro Porter, quien visitó en vida los infiernos guiado por el demonio. Arsenio vuelve al relato autobiográfico. Después de la tempestad, caen en manos de piratas holandeses; éstos se apiadan de los naufragos y los dejan cerca de Cartagena. Ascanio (Casimira) cuida de Arsenio pero muy pronto desaparece; éste la busca hasta encontrarla en una gruta, dedicada a la penitencia; le ofrece unos diamantes que ha podido conservar atados a su cuerpo; Casimira los recibe porque le servirán como dote para ingresar a un convento de clarisas.

en Cartagena, según le ha aconsejado un viejo ermitaño que encontró en esos parajes. Una noche Arsenio sueña que ha bajado al sepulcro de Casimira donde ve su cuerpo comido por los gusanos. Al despertar se da cuenta que ha dormido sobre una calavera. Decide arrepentirse de su pasado pecaminoso y busca al viejo ermitaño, quien lleva su mismo nombre. Por él se entera de la vida de religiosa de Casimira y recibe el llamado a la vida de penitente. Arsenio va a Cartagena y encuentra a Casimira, quien le da 500 ducados que le sobraron de su dote; con este dinero acude a su hija que se encuentra de monja en un convento en España y recibe las órdenes sacerdotales. Celebra a menudo misa en la Popa, donde viven los agustinos recoletos; por ellos se entera del Desierto de la Candelaria y decide ir allí a hacer vida de oración. Doce años lleva en ese desierto y ahora quiere entrar en la orden de los agustinos. Así lo manifiesta al Prior y toma el hábito con el nombre de Arsenio de San Pablo.

En una de las interrupciones del relato de Arsenio, se comunica que Andrés ha decidido retirarse al convento de la Candelaria en donde es aceptado como fraile; la toma de hábito se realiza el 24 de diciembre con una gran cantidad de festejos y celebraciones. Los otros tres jóvenes regresan a Santa Fe. Fernando es comisionado para llevar a España el cuerpo incorrupto del Arzobispo Fray Bernardino de Almansa. Con este motivo los jóvenes viajan a Villa de Leiva, ya convertidos en personajes históricos. Fernando y Pedro de Solís y Valenzuela, Antonio Acero de la Cruz. Vuelven a visitar el Convento de la Candelaria, Fernando viaja a España pasando por México a cumplir el encargo. Luego de un tiempo de libertinaje en La Corte, decide hacerse monje cartujo con el nombre de Bruno. Cuando llega la noticia de su toma de hábito a Bogotá, es celebrada con veladas poéticas. El padre de los Valenzuela se retira también a pasar sus últimos días como anacoreta en Guaduas. Allí lo visita su hijo Pedro y unos amigos. Por carta de Andrés, enviada desde el convento de la Candelaria, se enteran que Arsenio de San Pablo ha muerto. El relato termina bruscamente cuando están leyendo la carta de Andrés. "El fin parece abrupto porque faltan las últimas palabras de una carta; pero las que se omiten sobran, pues el sentido está completo, como también está completa la estructura, ya que con la muerte de Arsenio se termina la cerrazón del círculo".³⁶

³⁶ Orjuela, *El desierto prodigioso* 65.

La obra de Pedro de Solís y Valenzuela parece querer ser un compendio de los conocimientos literarios de la época. Pero se destaca sobremanera por ser una narración con influencias explícitas de diversos tipos de discursos: hagiográficos, bucólicos, sentimentales y de novela bizantina. En medio de esa frondosa selva discursiva, se delinea claramente una novela de aventuras alrededor de Arsenio, quien llega así a convertirse en el protagonista de la obra: vida licenciosa dejoven, intriga amorosa, amor casi imposible, rapto de la prima-amada de un convento, juego de identidad, huida a América, peligrosa travesía y ataque de piratas, separación y reencuentro de los protagonistas. La diferencia con la novela clásica de aventuras radica en que ésta no termina con la unión de los amantes, sino que fiel al propósito del libro, los protagonistas se entregan a la oración, la penitencia y la vida religosa. Por ello se puede decir que con el *Desierto prodigioso* aparece el relato de ficción "pero en él lo profano todavía no adquiere independencia y va subordinado a la finalidad ejemplar".³⁷

No obstante este sentido ancilar de la ficción profana dentro del marco global de la obra, lo que importa destacar es la destreza narrativa del autor santaferéno en el manejo de diversos planos narrativos, en la interrupción del relato al estilo de *Don Quijote* o de *La Araucana*, y en su inclusión como personaje de su propia novela.

Con el fin de poder apreciar la complejidad de los niveles narrativos, tomamos el siguiente fragmento:

Pasó Pedro Porter un poco más adelante, guiándole el mancebo que le había traído, y vio un clérigo conocido suyo y amigo, que estaba puesto en una cama de hierro, encendido con grandes puntas y grande fuego, con dos amigas suyas a los lados que le sacaban a bocados las carnes de los pechos y con unos garfios de hierro ardiendo le herían las partes vergonzosas. Lastimóse mucho Pedro Porter de haber visto en tan miserable estado aquel clérigo que había sido su confesor, y como le había dejado vivo, se persuadía a que era aquello como sueño, si bien estaba con grandísima aflicción y temor.

³⁷ María Teresa Cristina, "La literatura de la Conquista y Colonia", *Manual de Historia de Colombia*, 3^{er} ed. (Bogotá: Procultura, 1984) 555.

Los nombres (*dijo Arsenio*) de todos estos que vio Pedro Porter en el infierno yo los callo porque no hacen al propósito que en su relación, que es esta misma, están expresos. Y, habiendo dado esta breve advertencia, prosiguió diciendo: . . .
(Desierto Prodigioso 171)

Este fragmento revela muy claramente los diversos niveles presentes en el relato por medio de la función narrativa. El discurso inicial pertenece al nivel de la novela dentro de la novela, el llamado nivel metadiegético, que en este caso relata cómo Pedro Porter visitó los infiernos guiado por el mismísimo demonio. Es uno de los relatos intercalados al estilo de "El curioso impertinente" en el *Quijote*. Se hace evidente este nivel por la presencia de verbos declarativos que señalan la transición de un nivel narrativo a otro.³⁸ "Los nombres (*dijo Arsenio*) de todos estos que vio Pedro Porter en el infierno yo los callo porque no hacen al propósito que en su relación, que es esta misma, están expresos. Y, habiendo dado esta breve advertencia, *prosiguió diciendo*"...

En este fragmento se puede destacar:

yo = narrador de la historia de Pedro Porter = Arsenio

Pedro Porter = a través de sus ojos vemos el invierno = focalizador

"dijo Arsenio" = señal de cambio de nivel narrativo

"en su relación que es esta misma" = narración del personaje igual a la narración del narrador

"Y habiendo dado esta breve advertencia" = narrador del nivel de la anécdota básica (diegético)

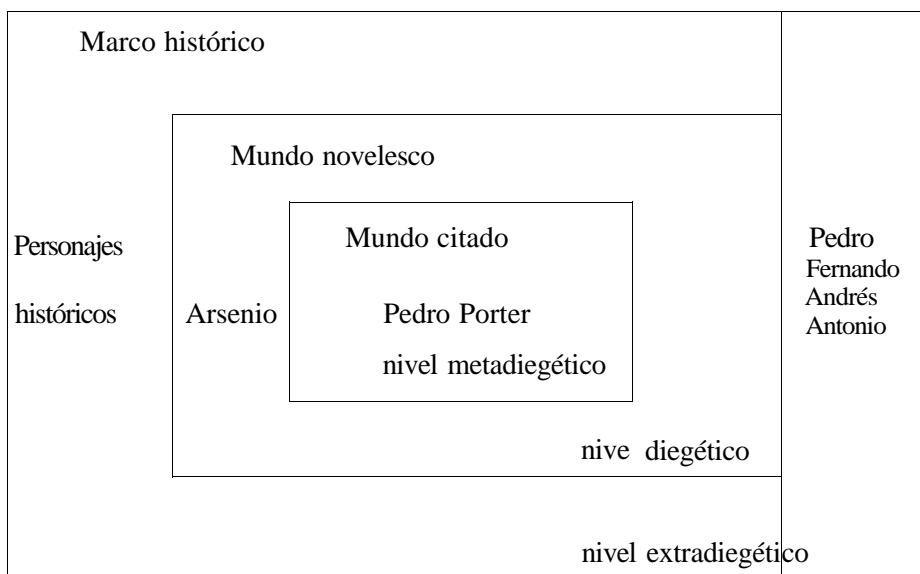
"prosiguió diciendo" = señal verbal de cambio de nivel.

La obra de Solís y Valenzuela refleja un extraordinario dominio de los niveles narrativos. La llamada técnica de las cajitas chinas funciona

³⁸ "Los verbos declarativos, los cuales indican que alguien va a hablar, son, en un texto narrativo, señales de un cambio de nivel" (Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* [Madrid: Cátedra, 1985] 140).

perfectamente para explicar el fragmento elegido para el análisis. La fábula básica gira en torno a Arsenio como actor y conforma lo que en narratología se llamaría "nivel diegético". El plano de los personajes históricos en donde se ubica también el narrador configura el nivel extradiegético. El "cuento" sobre Pedro Porter y su visita al averno funciona en el nivel metadiegético ya que este personaje no hace parte de la fábula básica y su relato puede ser visto mejor como un "cuento intercalado". El siguiente esquema permitirá comprender mejor ese juego barroco con los niveles narrativos:

**ESQUEMA SOBRE LOS NIVELES NARRATIVOS DEL
*DESIERTO PRODIGIOSO***



Este breve análisis sirve como testimonio de la maestría de Pedro Solís y Valenzuela de la estructura narrativa y de la transformación de un referente histórico en un discurso ficcional que, no obstante su deuda con los elementos de piedad y vida religiosa, no tienen un valor alegórico pues se ha pasado de especies a individuos, de la alegoría a la novela. El haber realizado ese tránsito le da a la obra de Pedro de Solís y Valenzuela su

carácter fundacional, pues uno de los prodigios del desierto panorama de las letras será el surgimiento casi imperceptible del género novelístico en América Latina en pleno siglo XVII.

INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ: PRESENCIA DE LA (ANTI)PICARESCA EN AMÉRICA

Héctor Orjuela ha notado la ausencia de la novela picaresca en *El desierto prodigioso*⁵⁹. El elemento realista y la crítica social quedan por fuera de su escritura. Esta carencia la suple con creces el discurso narrativo de Carlos de Sigüenza y Góngora al contar *Infotunios de Alonso Ramírez*; la crítica ha resaltado la presencia de elementos picarescos en el recuento de la vida del muchacho que deja su casa para buscar su propia vida. Al igual que el héroe de la picaresca, es un marginado social decidido a sobrevivir y a superar todas las circunstancias adversas.⁴⁰

Inclusive se ha considerado que la narración de Sigüenza y Góngora es una especie de picaresca a la inversa porque la autenticidad del relato picaresco desaparece o queda envuelta en la ambigüedad cuando el lector se da cuenta de que detrás del "yo" se esconden dos voces: la del supuesto picaro en busca de mejor fortuna y la de Carlos de Sigüenza y Góngora. Al final del relato, después de haber sabido de las desventuras del protagonista, éste sale de su mundo novelesco en busca de autor para que lo convierta en un "ente de ficción", como diría don Miguel de Unamuno:

Mandóme (o por el afecto con que lo mira o quizá porque estando enfermo divirtiese sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos) fuese a visitar a don Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo y catedrático de matemáticas del Rey nuestro señor en la Academia Mexicana y capellán mayor del Hospital Real del Amor de Dios en la ciudad de México (títulos son éstos que

⁵⁹ Orjuela, *Desierto prodigioso* 80.

⁴⁰ Julie Greer Johnson, "Picaresque elements in Carlos Sigüenza y Góngora's *Los infotunios de Alonso Ramírez*", *Hispania* 64 (1981): 60-67.

suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia).⁴¹

Se descubre, así, que el personaje puede haber sido histórico pero que a partir de ese supuesto relato oral, un autor lo ha convertido en escritura, en personaje literario, mediante el empleo de técnicas que transforman esa historia particular en una narración en donde, según el criterio del censor, la pluma de este Homero (Sigüenza) "a la funestidad confusa de tanto suceso dio alma con lo aliñado de sus discursos y al laberinto enmarañado de tales rodeos halló el hilo de oro para coronarse de aplausos".⁴² La voz de Alonso sirve aquí como de espejo, en un eficaz juego barroco, para reflejar la situación indigente del sabio por excelencia de la América Española en el siglo XVII. Si se enfoca la narración de Sigüenza y Góngora como productividad literaria, resalta ante todo ese hecho de poder convertir un relato oral en una productividad textual. De esta forma se destaca que lo fundamental en *Infortunios* es "su carácter eminentemente narrativo, el hecho de constituir una construcción literaria ficticia; no una novela contemporánea, pero sí ciertamente una novela".⁴³

Si se enfoca la narración de Sigüenza y Góngora como productividad literaria, resalta ante todo ese hecho de poder convertir real o imaginariamente un relato oral en una productividad textual. Para lograrlo emplea, básicamente, una estructura superficial picaresca:

⁴¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, en el libro *La novela del México Colonial*, ed Antonio Castro Leal (México: Aguilar Mexicana de Ediciones, 1984) 72.

⁴² Sigüenza, *Infortunios* 46.

⁴³ David Lagmanovich, "Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: Época Colonial*, ed. Cedomil Goic (Barcelona Ed. Crítica, 1988) 412. Lucrecio Pérez Blanco sostiene también que el honor de *Infortunios de Alonso Ramírez* radica "en ser una auténtica novela en la que se iluminaban como posteriormente en *Periquillo Sarniento* la máxima ilustrada de enseñar y los recursos y técnicas que fueron el soporte de la novela griega" ("Infortunios de Alonso Ramírez y Periquillo Sarniento o la evidencia de una relación ilustrada intertextual", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 11 [1989], 39).

Era mi padre carpintero de ribera, e impúsmome (en cuanto permitía la edad) al propio ejercicio, pero reconociendo no ser continua la fábrica y temiéndome no vivir siempre, por esta causa, con las incomodidades que, aunque muchacho, me hacían fuerza, determiné hurtarle el cuerpo a mi misma patria para buscar en las ajenas más conveniencias.

Valíme de la ocasión que me ofreció para esto una urqueta del Capitán Juan del Corcho, que salía de aquel puerto para el de La Habana, en que corriendo el año de 1675, y siendo menos del trece los de mi edad, me recibieron por paje. No me pareció trabajosa la ocupación, considerándome en libertad y sin la pensión de cortar madera; pero confieso que, tal vez presagiando lo porvenir, dudaba si podría prometerme algo que fuese bueno, habiéndome valido de un corcho para principiar mi fortuna. Mas, ¿quién podría negarme que dudé bien, advirtiendo consiguientes mis sucesos a aquel principio?⁴⁴

El lector de este fragmento introductorio fácilmente constata la presencia de esa estructura picaresca: a) El narrador/personaje; b) las referencias a los padres; c) comenzar el servicio a varios amos; d) el desplazamiento espacial con el objetivo que ya se planteaba Pablos al final del *Buscón* de ver "si mudando mundo y tierra, mejoraría" la suerte; aquí se refuerza la idea de que el viaje es una metáfora del hombre que busca un paraíso perdido, pues el lugar en donde se ha nacido se caracteriza por el caos y la locura. El viajero niega y afirma, de esta manera, el orden establecido por las autoridades coloniales. Como son las mismas, el resultado es que llegando a México experimenta "mayor hambre que en Puerto Rico"; e) la estructuración en siete capítulos que curiosamente coinciden con los siete tratados del *Lazarillo de Tormes*, y, finalmente, f) el obligado desenlace abierto de la novela. Todos estos enunciados son razones para considerar que se trata de un relato que tiene como modelo la estructura narrativa de la novela picaresca.

Sin embargo, un análisis un poco más cuidadoso demuestra que desde el primer capítulo, cuando se dice que recibe como don de sus padres pobres una cristiana educación que lo inclina hacia la virtud, se está negando ese sentido picaresco de *Infortunios*. Don Carlos de Sigüenza "simula—que practica—una arquitectura picaresca con el desplazamien-

⁴⁴ Sigüenza, *Infortunios* 48.

to —no vagabundeo— de su pequeño héroe de un punto geográfico a otro dentro del Virreinato de Nueva España, buscando —no huyendo de— un oficio en el que trabajar, así como . . . servir a la sociedad".⁴⁵

Se puede considerar esta obra como picaresca pero a la inversa. Las tribulaciones del narrador/protagonista no son las de un picaro, sino las de un ser corriente que se encuentra en un mundo cruel, antropófago y deshumanizado. Así, por ejemplo, cuando Alonso se encuentra como prisionero de los ingleses, sus captores quieren obligarlo a participar en un festín antropofágico, pero él se rehusa. Sin embargo, luego del naufragio se alegra cuando encuentra a "Pedro, negro de Mozambique, esclavo mío". El supuesto picaro pierde su simpatía porque pasa de ser víctima a victimario y a establecer una relación de superioridad con otro ser humano.⁴⁶

En cuanto a la narración autobiográfica habría que recordar que tiene un diferente sentido en la picaresca y en *Infortunios*. El picaro tradicional tiene que construir su propia historia porque nadie estaba interesado en narrar sus aventuras vergonzosas por la falta de honra, motivo principal de la picaresca.⁴⁷ Este hecho justifica el empleo del narrador-protagonista. En cambio en la obra de Sigüenza, aparece como un rasgo de la naciente escritura ficcional que incrementa el grado de "prosaización" puesto que en forma despectiva se la valora como de naturaleza no literaria por la élite de la ciudad letrada.

De allí se puede inferir que el empleo de la forma biográfica en los siglos XVI y XVII es la forma de expresión preferida por quienes se ubicaban al margen de la sociedad colonial. Hay una relación directa entre el desarrollo urbano con sus secuelas de enfrentamiento social y el modelo biográfico que permitía un discurso que encauzaba ideológicamente las tensiones

⁴⁵ Pérez, "Infortunios de Alonso Ramírez y Periquillo Sarniento" 51.

⁴⁴ Raúl H. Castagnino, "Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa", *Razón y Fábula* 25 (1971): 27-34.

⁴⁷ Marcel Bataillon: *Picaros y picaresca* (Madrid: Taurus, 1969) 209.

creadas por los conflictos de clase presentes en esa sociedad barroca. Por ello, en estas obras es frecuente encontrar que luego de una vida de trabajos, infortunios y adversidades, el héroe termina aceptando el orden establecido.

Un Infortunios el recurso al juego entre narrador oral y escritor permite ahondar un poco más las grietas de la estructura colonial; por el tácito acuerdo entre el yo experimentador (Alonso) y el yo de la enunciación (Sigüenza y Góngora), "el autor cobra vida en su escritura, salta al texto, empuja a Alonso y a la vez es uno con el protagonista cuando establece reclamos propios".⁴⁸ Alonso en realidad no es un picaro condenado a contar su propia historia; es un ser común, cuyo delito es ser pobre y anónimo, no tener historia, ser un don nadie. Por ello, "al aceptar su posición y luchar desde ella, el protagonista anticipa al anónimo hombre de hoy en busca de un puesto en la sociedad y no por su genealogía sino por su esfuerzo. Cuando Sigüenza y Góngora cuenta la vida de Alonso Ramírez, relata sus propios avatares, los del criollo, los del indiano, los del hombre moderno".⁴⁹

CONCLUSIONES

La primera conclusión que se puede sacar de lo expuesto es que la sociedad colonial sí vio surgir el discurso narrativo novelesco, en forma barroca, por lo tanto, enmascarada, a pesar de las prohibiciones reales. Esto justifica ese continuo hibridismo que se encuentra en las obras coloniales desde *El Carnero* hasta *Infortunios de Alonso Ramírez*. Si se acepta que el hibridismo discursivo, la intertextualidad y el enciclopedismo caracterizan a la novela barroca, obras como *El desierto prodigioso* e *Infortunios de Alonso Ramírez* pueden ser consideradas como las iniciadoras del género en América Latina.

** Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión* 95.

⁴⁹ Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión* 108.

En segundo lugar, se puede señalar que frente a la "norma de lo literario" de la sociedad colonial, expresada en la lirica hermética y cultista, apareció la prosa narrativa barroca que utiliza la biografía de un narrador/ personaje como una discursividad antiliteraria y como expresión de la contracultura colonial. Si, como ha señalado Lezama Lima, "el barroco entre nosotros fue un arte de la contraconquista,"⁵⁰ la prosa de los autores aquí presentados, permite pensar que también fue un arte de la contracolonial.

Finalmente, debemos considerar que ese sentido subversivo no se limitó al ámbito de lo literario sino que la escritura en prosa barroca se transformó en una estrategia para exponer las contradicciones del sistema colonial, generalmente caracterizado por su estabilidad, pero que, en realidad, fermentaba unas relaciones de conflicto pues para convertirse en sujeto de interacción era necesario no ser un sujeto colonizador ni un sujeto colonizado sino producto dinámico de su tensión barroca.

La celebración de los 500 años del encuentro conflictivo cultural de los tres mundos sirvió para el redescubrimiento de la escritura colonial como parte de nuestro pasado histórico y de nuestra vivencia contemporánea, puesto que "la sombra del colonialismo todavía es parte de la realidad presente de América Latina".⁵¹ Por ello que "desde una cultura de conquista luchamos contra nuevas conquistas que nos someten; desde una cultura mestiza buscamos una cultura nacional y universal que nos libere".⁵²

⁵⁰ José Lezama Lima, "La curiosidad barroca", en *La expresión americana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969) 34.

⁵¹ Jara y Spadaccini, *Re-discovering Colonial Writing* 10 [la traducción es mía].

⁵² Pablo González Casanova, "Trazos del Coloquio", en *Cultura y creación intelectual en América Latina* (México: Siglo XXI Editores, 1984) xviii.

BIBLIOGRAFÍA: LITERATURA COLONIAL

- Acosta, Leonardo. *El barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Cuadernos Casa de las Américas, 1984.
- Antelo, Antonio. "El mito de la edad de oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI". *Thesaurus* 30 (1975): 81-111.
- . "Literatura y sociedad en la América española del siglo XVI: notas para su estudio". *Thesaurus* 27.2 (mayo-agosto 1973): 279-330.
- Arango Ferrer, Javier. "El barroco en nuestra literatura". *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* [Bogotá] 4.8 (enero-abril 1987): 23-46.
- Arrom, José Juan. "Carlos de Sigüenza y Góngora: relectura criolla de los Infortunios de Alonso Ramírez". *Thesaurus* 57.1 (enero-abril 1987): 23-46.
- . "Precursoros coloniales del cuento hispanoamericano". *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo Walker. Madrid: Castalia, 1973.
- Balaguer, Joaquín. "Colón: Precursor literario". *Thesaurus* 5 (1949-19550): 372-85.
- Bareiro Sagquier, Rubén, y Jean-Paul Duviols, eds. *Tentación de la utopía: la república de los jesuítas en el Paraguay*. Prólogo de Augusto Roa Bastos. Barcelona: Tusquets/Círculo de Lectores, 1991.
- Barella, Julia. "El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 481 (julio 1990): 69-78.
- Bazarte Cerdán, Willebaldo. "La primera novela mexicana". *Humanismo* 7 (1958): 88-107.
- Benso, Silvia. "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freile". *Thesaurus* 32 (1977): 95-165.
- Beverly, John. "Sobre Góngora y el gongorismo colonial". *Revista Iberoamericana* 114-15 (1981).
- Briceño Jáuregui, Manuel. *Estudio histórico-crítico de "El desierto prodigioso y prodigo del desierto", de don Pedro de Soltys Valenzuela*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Estudios sobre literatura colombiana: siglos XVI y XVII*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.
- Campra, Rosalba. "Descubrimiento de América e invención del otro". *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico* 5.17 (enero-mayo 1991): 77-88.
- Carilla, Emilio. *El barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Nova, 1969.
- . *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1946.
- . "Literatura barroca y ámbito colonial". *Thesaurus* 24 (1969): 417-25.
- . *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.
- Castagnino, Raúl H. "Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa". *Razón y Fábula* 25 (1971): 27-34.
- Castro Leal, Antonio, ed. *La novela del México colonial. 2 vol.* México: Aguilar, 1964
- Chang-Rodríguez, Raquel. *Prosa hispanoamericana virreinal*. Barcelona: Hispam, 1978.
- . *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVII y XVIII*. Madrid:

- Porruá Turanzas, 1982.
- Cristina, María Teresa. "La literatura en la conquista y la colonia". *Manual de Historia de Colombia*. Vol. 1. Bogotá: Procultura, 1984. 493-592.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- . "La novela de la época colonial". *Bolívar* 7 (1952): 313-24.
- Deleuze, Gilfés. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Madrid: Paidós, 1990.
- Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego*. México: Siglo XXI, 1982-86.
- Goic, Cedomil. *Historia de la literatura hispanoamericana* Madrid: Ediciones Crítica, 1988.
- Góngora, Mario. *Estudios de historia de las ideas y de historia social*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1980.
- González, Beatriz. "La narrativa de la desestabilización colonial". *La duda del Escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1992.
- González, Beatriz, y Lucía Helena Costigan [Coords]. *Critica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas: U. Simón Bolívar/Ohio State U., 1992.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Apuntaciones sobre la novela en América". *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. También en *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1973.
- Hernández, Max. *Memoria del bien perdido: Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Quinto Centenario, 1991
- Jardee, Theodoro da Silva. "América barroca: disimulación y contraste". *Cuadernos Hispanoamericanos* 484 (octubre 1990): 29-37.
- Jara, Rene, y Nicolás Spadaccini. *1492-1992: Rediscovering colonial writing*. Minneapolis: Prisma, 1989.
- Jaramillo, Jaime. "Colombia en la época del virreinato". *Gaceta de Colcultura* 6 (septiembre 1976): 4-5.
- Johnson, JulieGreer. 'Ticaresque Elements in *Los infortunios de Alonso Ramírez*'. *Hispania*(A.) (1981): 60-67.
- Lagmanovich, David. "Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Sin Nombre* 5 (1974): 7-14. (Reimpreso en parte en el libro *Historia de la literatura hispanoamericana*, ed. Cedomil Goic, Vol. 1, Madrid: Ediciones Crítica, 1988,411- 416).
- Leonard, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- . *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Lezama Lima, José. "Curiosidades barrocas". *La expresión americana*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Mallea, Eduardo. *Poderío de la novela*. Buenos Aires: Ensayistas Hispanoamericanos, 1965.

- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. 4a. ed. Barcelona- Ariel, 1986.
- Martinengo, Alessandro. "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freile". *Thesaurus* 19.2 (1964): 274-99.
- Martínez, Fernando Antonio. "Un aspecto desconocido de la vida de Juan Rodríguez Freile". *Anuario Colombiano de Historia* 1.2 (1963): 290-315.
- Mc. Grady, Donald. *La novela histórica en Colombia*. Bogotá: Ed. Kelly, (s.f.).
- Medina, José Toribio. *Historia de la literatura colonial de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1878.
- Miramón, Alberto. "El concepto del honor en *El Carnero*". *El Tiempo* [Bogotá] 4 junio 1961, suplemento literario.
- Monteforte, Mario, ed. *Las formas y los días: el barroco en Guatemala*. Madrid(?): Turner Libros, 1989.
- Moore, Ernest R. "La primera novela histórica mexicana". *Revista Mexicana de Literatura* 1.2 (1940): 370-78.
- Morillas Ventura, Enriqueta, ed. *El relato fantástico en España y en Hispanoamérica*. Madrid: Quinto Centenario, 1991.
- Orjuela Héctor. "El desierto prodigioso y prodigo del desierto de Pedro Solís y Valenzuela, Primera novela hispanoamericana". *Thesaurus* 38 (1983): 1-64.
- Pascual Buxó, José. *Góngora en la poesía novohispana*. México: Imprenta Universitaria, 1960.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pérez Blanco, Lucrecio. "Infortunios de Alonso Ramírez y Periquillo Sarniento o la evidencia de una relación ilustrada inter-textual". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* [Madrid] 11 (1989): 39-53.
- . "Novela ilustrada y desmitificación de América". *Cuadernos Americanos* 244 (1982): 176-95.
- Picón-Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Piotrowski, Bogdan. *La dialéctica y la espiritualidad de la literatura barroca en la Nueva Granada*. Bogotá: Universidad de la Sabana, 1991.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.
- Pupo Walker, Enrique. "La construcción imaginativa del pasado en *El camero de Rodríguez Freile*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 27(1978): 346-58.
- . *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid: Gredos, 1982.
- . "Notas para una caracterización formal de *El Lazarillo de ciegos caminantes*". *Revista Iberoamericana* 48.120-121 (1982): 647-70.
- Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Rodríguez Garavito, Agustín. "Lo barroco en la novela colombiana". *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 16.3 (1979): 167-68.

- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.
- Rousset, Jean. *Circey el pavo real: la literatura francesa del barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Ruiz Moreno, Luisa. "Para una posible lectura de un texto colonial". *Dispositio* 14.36-38 (1989): 69-92.
- . "Sobre el concepto de sujeto colonial". *Mester* 20.1 (1991): 1-10.
- Sabat-Rivers, Georgina. "Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana". *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*. Pittsburgh: ULI, 1990.
- Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1953.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- . "Barroco y neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Unesco, Siglo XXI, 1974.
- . *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Sibirskey, Saúl. "Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)". *Revista Iberoamericana* 31 (1965): 195-207.
- Valcárcel Martínez, Simón. "El padre José de Acosta". *Thesaurus* 44.2 (mayo-agosto 1989): 389-428.
- Vidal, Hernán. "Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial". *Casa de las Américas* 122(1980): 11-34.
- Zabala, Silvio. "El mundo americano en la época colonial". *Revista de Historia de América* 65-66 (1968): 244-52.