

Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

Juan Sebastián Cadavid Berrío

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jscadavidb@unal.edu.co

Verónica Lozada Gallego

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

vtlozadag@unal.edu.co

En el presente artículo se someten a exégesis cuatro dimensiones composicionales de la obra *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela: en primera instancia, se precisan los fundamentos disciplinares de una poética de la ficción colonial y la pertinencia de la obra seleccionada; a continuación, se profundiza en las intertextualidades de *El desierto* que perfilan los mecanismos de apropiación y resignificación que, sobre los modelos culturales hegemónicos de la metrópoli, esgrimieran los sujetos culturales del Nuevo Mundo. Además, se desarticulan los paratextos del sistema, con el fin de probar que algunas de las subversiones dentro de la disputa por los significantes contrarreformistas están veladas con recursos ficcionales de altísimo valor heurístico. Finalmente, se examinan los elementos metaficcionales del texto y el estatuto de “poética en sí misma” de la obra literaria, desde el corte sincrónico de su proyección genérica, en el Campo de Referencia del siglo XVII.

Palabras clave: cultura colonial; hibridez; poética de la ficción; Pedro de Solís y Valenzuela; semiótica de la cultura.

Cómo citar este artículo (MLA): Cadavid Berrío, Juan Sebastián y Verónica Lozada Gallego. “Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 289-330.

Artículo original. Recibido: 11/12/19; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



Poetics of Colonial Literary Fiction. The Arch-Integrated Hybrid Text of *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

This article presents four exemplary compositional dimensions of the literary piece *El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto* by Pedro de Solís y Valenzuela. In the first place, is specified the disciplinary foundations of a poetics of colonial fiction and the relevance of the selected work. Next, the article delves into the intertextualities of “El Desierto”, that outlines the mechanisms of appropriation and resignification that allow the cultural subjects of the “New World” to destabilize the hegemonic cultural models of the metropolis. Concomitant to this study, the paratexts of the system are dismantled to prove that some of the subversions within the dispute over the signifiers of the “Contrarreforma” are veiled with fictional resources of the highest heuristic value. Finally, we examine the metafictional elements of the text and the statute of “poetic in itself” of the literary work, from the synchronic cut of its generic projection, in the Field of Reference of the seventeenth century.

Keywords: colonial culture; hybridity; poetics of fiction; Pedro de Solís y Valenzuela; semiotics of culture.

Uma poética da ficção literária colonial: o texto híbrido arqui-integrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

O presente artigo submete à exegese quatro dimensões composicionais da obra *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís e Valenzuela. Em um primeiro momento, os fundamentos disciplinares de uma poética da ficção colonial e a relevância da obra selecionada são especificados. Em seguida, aprofundam-se as intertextualidades do *El desierto*, que delineiam os mecanismos de apropriação e resignificação que, nos modelos culturais hegemônicos da metrópole, os sujeitos culturais do “Novo Mundo” exerceram. Concomitantemente a este estudo, os paratextos do sistema são desmontados, a fim de provar que algumas das subversões na disputa pelos significantes da Contrarreforma são veladas com recursos ficcionais de maior valor heurístico. Finalmente, são examinados os elementos metafictionais do texto e o estatuto de “poético em si” da obra literária, a partir do recorte sincrônico de sua projeção genérica, no Campo de Referência do século XVII.

Palavras-chave: cultura colonial; hibridez; poética da ficção; Pedro de Solís y Valenzuela; semiótica da cultura.

Introducción

TANTO SE HA ESCRITO SOBRE las textualidades “artísticas” coloniales en el amanecer de la actividad cultural del Nuevo Mundo, que hoy resulta insulso añadir justificaciones para este incontrovertible hecho literario. Si hemos de trazar el itinerario que ha seguido y debe seguir la discusión sobre dicho fenómeno, tendríamos que destacar los reiterados descubrimientos de nuevos “casos”¹ ejemplarizantes, las aproximaciones que los sitúan dentro de una tradición literaria (algunas veces de manera precipitada), las reflexiones teórico-metodológicas sobre la apropiación sistemática de sus particulares textualidades y, sobre todo, la necesidad de elucidar el complejo cuadro de relaciones entre el sistema de la obra literaria y el polisistema de la cultura en el Nuevo Mundo.

Justamente, es en esta múltiple direccionalidad aproximativa en la que nuestro trabajo se sitúa. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (en adelante *El desierto*), de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), nos permite tal flexibilidad: este texto de “ficción literaria” se autodescribe y se autorregula, propugnando por una representación del “arte” literario que, sin dejar de ser una textualidad de cultura, crea una gramática novogranadina sobre el deber ser de la literatura “artística”, con determinante inclinación hacia el sostenimiento del *statu quo* colonial. *El desierto* ocupa un lugar preeminente dentro de la producción escritural colonial teniendo en cuenta que su autor ha insertado en la estructura compositiva, de más de dos mil páginas,² múltiples tipologías textuales y marcos de referencia, sin romper con la unidad sistémica. Desembozando en el texto de cultura seleccionado un sistema de archintegración de elementos en insoslayable conflicto semántico.

Desde su hallazgo, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* ha suscitado todo tipo de lecturas, algunas más afortunadas que otras, pero todas con el furor que produce su invaluable riqueza textual y extratextual. Nosotros

1 Utilizamos aquí el concepto “casos” en el sentido que le adjudica Javier Huerta Calvo, en calidad de “textos literarios en su proyección genérica” (García y Huerta 146).

2 Aludimos aquí a la edición que realizó el Instituto Caro y Cuervo, en tres tomos. Los dos primeros son conocidos como manuscritos de Madrid y el tercero como de Yerbabuena, denominaciones correspondientes a los lugares donde fueron descubiertos hace poco más de cincuenta años (véase Solís y Valenzuela). En adelante se citará esta edición.

nos vemos, pues, obligados a precisar los sesgos teóricos desde los que nos aproximaremos a la obra y los argumentos que creemos pertinentes para justificar nuestra selección. La poética clásica, como taxonomía de los instrumentos de los que el arte teatral versificado, principalmente, y la épica, en menor medida, se beneficiaban para perfeccionar la imitación (mímesis), fundamenta una nueva gnoseología en la que la creación verbal, en sus específicos modos conocidos en la Antigüedad, transita de lo mítico-sustancial a la objetivación analítica. En el *Arte poética* de Aristóteles, elementos colaterales como la organización, la armonía, la dicción y los demás medios de imitación dan cuenta del amanecer conceptual en el estudio del lenguaje poético. Un metalenguaje cuyo resultado es una lógica del lenguaje literario que, como toda la lógica aristotélica, parece cerrarse en sí misma con rutilante perfección entimemática.

Dentro de los estudios contemporáneos sobre los principios aristotélicos nos encontramos con algunos apéndices hermenéuticos que señalan cómo, desde su concepción poética, se intuían umbrales que conectaban con otras conceptualizaciones que no se limitaban al lenguaje poético-literario. En palabras de Genette:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica) [...] sino [...] el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. (9)

La poética pasa, de ser un constructo clasificatorio hermético, a ser un modelo que plantea el diálogo interdisciplinario, con la filosofía, la lingüística y la semiología. Es de esta inclusiva gnoseología del lenguaje literario de donde procede el interés contemporáneo por la poética y en la que se decanta el problema fundamental de la ficción literaria.

Benjamín Harshaw [Hrushosvki], en uno de los postulados más relevantes en la discusión sobre qué es la ficción, inicia definiendo la ficción de la siguiente manera: “la ficción puede describirse como aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real” (126). En este sentido, lo que queda claro es que el autor de ficciones no está comprometiendo la veracidad de su palabra con los hechos históricamente inmediatos, es decir, no está poniendo en escena acciones que sucedan en el

mismo momento de escribirlas. No obstante, Harshaw encuentra métodos para trabajar la noción de valores de verdad en una específica enunciación ficcional, la literaria. Señala que el valor de verdad de los enunciados ficcionales solo puede ser juzgado dentro de los marcos de referencia concretos con los que esté interconectado. El marco de referencia es “cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podamos hablar” (128). El conjunto de marcos de referencia conforma los *Campos de Referencia*, puesto que los campos son universos de interrelaciones y movimientos entre los diferentes horizontes de sentido y procesos de significación.

El texto de ficción literaria, a diferencia de cualquier otro tipo de texto de ficción no literaria, construye un Campo de Referencia Interno (CRI) conformado por otro conjunto de marcos de referencia internos, que se cruzan e interactúan de diversas maneras. Así se crean las dinámicas entre personajes, acontecimientos, lugares, ambientes, etc. En este CRI, y solo en él, el autor compromete la veracidad de los enunciados expresados al nivel de los marcos de referencia internos. No hay, pues, repercusión en la dimensión “real”. Es por esto por lo que no es posible examinar únicamente frases o secuencias aisladas en los textos de ficción literaria, sino que debe ser analizado el CRI como universo integral que se refiere a sí mismo al tiempo que crea canales semióticos de remisión externa.

Las textualidades literarias, como actos verbales ficcionales, proyectan un CRI que es el pilar operativo de la llamada unicidad textual, fusión de los aspectos formales, convencionales y temáticos. Este CRI es el portador de los modos de representación. Es así como logra configurarse con análoga complejidad a la articulación del mundo real-físico, ya que es un objeto semiótico multidimensional, antes que un mensaje lineal. El texto de ficción literaria ordena jerárquicamente sus niveles para concertar un Campo de Referencia Interno Autónomo. Por lo tanto, un texto literario es por definición abierto, complejo y responde a diferentes variables, directamente proporcional al polisistema de la cultura.

En consonancia, las ficciones literarias no son mundos fictivos puros, es decir, no devienen únicamente en referencia de sí mismas. Tampoco pueden estar formadas por meras proposiciones ficcionales. El texto literario refiere a los marcos externos explícita o implícitamente. Los Campos de Referencia Externos “son todos aquellos C[ampos de] R[eferencia] exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia [...]” (147).

Ahora bien, un enunciado que evoque un marco de referencia externo puede ser sesgado o falso, pero esto no influye en la valoración estética que se haga de la obra literaria.

Hasta aquí, hemos utilizado por separado un viejo concepto en la sincronía colonial y una moderna teoría multidisciplinar: poética, cultura colonial y ficcionalidad. ¿Qué puede ser, entonces, una poética de la ficción literaria colonial? La posibilidad de una respuesta al interrogante debe partir, ante todo, de una convicción: el sistema literario, que para el lector solo muestra el desplazamiento de unos cuantos de sus circuitos, es siempre un sistema de reactualizaciones, es una memoria viva:

Toda poética moderna ha de encararse como iniciativa móvil, consciente de que la realidad que enfrenta, más que un paisaje estático, es un fluir incesante de cauces paralelos, cruzados y a veces ambiguamente superpuestos. La realidad verbal y metodológica de la poética como acto intelectual o afectivo debería ser, entonces, la del movimiento perpetuo. (Gomes 16)

La movilidad metodológica de la poética será alcanzada, en este artículo, una vez se logre fusionar su “exploración formadora” (16) con los vectores trazados por la ficcionalidad. Sin olvidar, claro, que el delirante afán diacrónico en la resolución de su intrincado cuadro relacional es reemplazado por una aproximación sincrónicamente fijada: la Colonia en el siglo XVII. Por supuesto, las categorías analíticas que hemos seleccionado de los debates actuales sobre la ficción literaria serán pertinentes solamente en el plano del trabajo teórico y descriptivo de los investigadores.

De la miscelánea al texto híbrido

El cúmulo de formaciones textuales y de tipos discursivos³ dentro del particular sistema de *El desierto* supone el vencimiento de un malentendido

3 Tipo discursivo y formación textual son conceptos que, a partir de la semiótica del texto y de la cultura, Mignolo elucida, a propósito de las fronteras entre las prosas narrativas coloniales. El primer concepto se define como “‘forma’ (tipo) preestablecido en la sociedad en la cual el acto del lenguaje tiene lugar” y a la que se ajusta “todo acto escrito de lenguaje” (58). La formación textual es, con respecto al tipo, la “actividad institucional de la cultura” en la que este tiene su “lugar asignado”. Simplificando, podemos decir que en el modelo institucional de los actos verbales (formación textual) encontramos a la

dilatado entre la crítica. Cuando el asunto se hace necesario en las descripciones de la obra, el facilismo nominativo hace su aparición para excusar un absorbente desconcierto. Se repite inagotablemente: *El desierto* es una obra miscelánea. Lo que significa que como libro contiene una indistinta pluralidad de tipos discursivos imperantes en su sincronía, o ya anacrónicos, entre los que se incluyen algunos subgéneros teatrales; el soneto, la canción, entre los muchos subgéneros líricos; el cuento y la novela, como representantes del discurso narrativo; la hagiografía, la historiografía, entre otros tipos discursivos didáctico-moralizantes; laberintos, íconos y cuadros propios o ajenos, como ornamentos visuales, etc. El carácter misceláneo, así entendido, fragmenta el texto en una multiplicidad de textos independientes, cada uno poseedor de autonomía estructural e interpretativa. La miscelánea, entonces, es la integración indefinida de desemejantes tipos discursivos autónomos. En este sentido, *El desierto* sería solo un libro de carácter misceláneo y no un sistema textual unitario.

Nosotros oponemos a la condición miscelánea del libro la dominante híbrida del sistema del texto de cultura. Si la miscelánea es una categoría integradora, en el sentido ingenuamente pasivo de la acción compositiva, la hibridez es la tensión casi insostenible entre los principios constitutivos de cada uno de los tipos discursivos modelizados/representados y los nuevos campos semánticos que les corresponden dentro del sistema que los articula como texto artístico⁴ y como discurso narrativo de ficción colonial. La hibridez no “integra” nada, la hibridez es un fenómeno de archintegración. El prefijo *archi*⁵ lo utilizamos aquí, no en el sentido del diccionario, sino en

“literatura artística”, y dentro de tal institución se hallan diferentes niveles subsidiarios o lo que denominamos géneros literarios (tipos discursivos), cuyas relaciones operativas dan cuenta del mecanismo semiótico mediante el que se puede establecer el diálogo entre el sistema del texto y el polisistema de la cultura dada.

4 Entendemos aquí texto artístico en el sentido de “la totalidad de relaciones estructurales que han encontrado expresión lingüística” (texto literario), cuya característica distintiva es el isomorfismo de su estructura interna (sistémica) con respecto a la estructura del macro texto de la cultura dada (extrasistémica). Lo que quiere decir que el texto artístico está construido como sistema lingüístico modelizador (secundario, en relación a la lengua natural) que re-actualiza mecanismos heterogéneos (paradigmáticos y sintagmáticos) de la memoria cultural dada dentro de su codificación de mundo. Resultando en un texto-código más complejo por su polisemia que cualquier otro tipo de textos no-artísticos, a la vez que está en intrincada relación con estos y con su cultura particular, en la que se inserta como portador de las representaciones (Lotman, *Estructura y La semiósfera*).

5 Mucho más conocido es el concepto de architexto, desarrollado por Genette. Sin embargo, la definición de architexto, que groseramente podríamos sintetizar como el

correlación con los conceptos de archifonema y archisema, de Trubetzkoi y Lotman, respectivamente:

El término de “archisema” se ha formado por analogía con el “archifonema” de Trubetzkoi con el fin de definir, a nivel de significados, una unidad que incluya todos los elementos comunes de la oposición léxico-semántica. El “archisema” posee dos aspectos: señala lo que de semánticamente común tienen los miembros de la oposición y, al mismo tiempo, destaca los elementos diferenciadores de cada uno de ellos. El “archisema” no viene dado en el texto de un modo inmediato. Surge como constructo sobre la base de palabras-conceptos que forman haces de oposiciones semánticas, y estas últimas se presentan respecto al archisema como invariantes. (Lotman, *Estructura* 185)

Los dos aspectos que en esa definición se destacan en el prefijo *archi* corresponden a dos procesos que son los que más nos interesan para la definición de nuestro término. Los elementos diferenciadores de cada uno de los miembros de la oposición son los campos semánticos que, como tipos discursivos preexistentes y formaciones textuales institucionalizadas, comportan los géneros literarios en el nivel de referencialidad del Campo de Referencia Externo. Mientras que “lo que de semánticamente común tienen los miembros de la oposición” (185) se corresponde con la resemantización que sobre cada tipo discursivo ejecuta el nuevo sistema textual de *El desierto*, que los reactualiza. La archintegración es el violento choque entre la semántica del mundo heredado y la resemantización estética del creador novogranadino. Este choque se efectúa desde una específica poética de la ficción literaria colonial, que es su horizonte de generación textual. Con texto híbrido queremos decir, pues, texto archintegrado. La imposibilidad de prescindir de las polivalencias que como texto orgánico le hemos atribuido a *El desierto* es lo que pretendemos despejar ahora desde el examen aplicativo.

texto en su proyección pragmática (trascendente), no ilustra propiamente el mecanismo del que hemos dado cuenta arriba. Claro está que tampoco son antitéticos. Podríamos arriesgarnos a conjeturar, sin la oportunidad de profundizarlo en este estudio, que el texto híbrido archintegrado que hemos desembozado en el examen de *El desierto* correspondería a un estadio previo de generación del sistema total del texto artístico o architexto (después Genette lo rebautizaría transtexto, en una definición mucho más pertinente). La retroalimentación de ambos términos es un umbral que debe ser cruzado con posterioridad a la consolidación del concepto que aquí apenas se ha comenzado a elaborar.

Relaciones transtextuales

Utilicemos, sin omitir sus limitaciones, tres de los tipos de relaciones de transtextualidad que plantea Genette: intertextualidad, paratextualidad y metatextualidad.

1

La intertextualidad se define como “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Las intertextualidades pueden estar de manera explícita, por medio de la cita, o pueden encontrarse de manera enmascarada (plagio). También se pueden tratar en forma de alusiones cuando la inserción no se da de manera literal, aunque sí haya imitación de una forma y un contenido paradigmáticos. En *El desierto* se hallan frecuentemente este tipo de inclusiones en el texto:

Pero más individual a la calabera, con dulzura inaudita, así nuestro castellano Lope:

Esta cabeza quando viva tubo,⁶
sobre la arquitectura destes huessos,
carne y cabello, por quien fueron pressos
los ojos que mirándola detubo.
Aquí la rosa de la voca estubo,
marchita ya con tan elados besos;
aquí los ojos de esmeralda impressos,
color que tantas almas entretuvo.
Aquí, la estimativa en que tenía
el principio de todo movimiento;
aquí, de las potencias la armonía.

6 Citamos aquí con el tachado al margen que trae el manuscrito y los datos agregados por Páramo Pomareda: [Tachado al margen] LOPE DE VEGA CARPIO [*Rimas sacras*, soneto XLIII, Madrid, 1614, fols. 15v-16r. La versión de *El desierto* presenta solo pequeñísimas variantes].

¡O hermosura mortal, cometa al viento!
Donde tan alta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento. (Solís y Valenzuela 108; vol. 1)

En este intertexto de *El desierto* sobresalen dos detalles: uno de ellos es la referencia explícita al autor de los versos que se insertan y otro es el uso de una inscripción al margen del soneto en el que se precisa la procedencia modélica. No es gratuito que sea un soneto de Lope de Vega: mediante esta inclusión se evidencian los vasos comunicantes entre la obra neogranadina y el Siglo de Oro español.

Alicia Chibán y Elena Altuna analizaron las correspondencias que entabla la obra de Pedro de Solís y Valenzuela con la producción artística del Siglo de Oro, señalando que en la composición de *El desierto* confluye una concepción de la vida como espacio de interconexiones y entrecruzamientos de caminos en los que se erra hasta, finalmente, escoger la vía correcta, en este caso la vida espiritual. No obstante, este planteamiento no se aplica solo en la diégesis. En ese entrecruzamiento de caminos, que lleva a la adopción de un modelo de laberinto unidimensional, se hallan las diferentes intervenciones textuales en la obra. Por tanto, la inclusión de poemas y sonetos de otras personalidades artísticas contribuyen a la consolidación de “mecanismos de apropiación textual para echar alguna luz sobre las relaciones culturales entre España y [el Nuevo Mundo] América” (575).

Si leemos con atención el enunciado anterior, “mecanismos de apropiación textual”, parecería que la interacción entre una cultura y otra se diera armónicamente, sin mayores tensiones. No obstante, apropiarse de los códigos culturales ajenos (en este caso los texto-generativos) implica agitaciones, por ejemplo, la traducción de códigos heterogéneos y antagónicos. Para el sumario del Nuevo Mundo en *El desierto*, esos mecanismos de apropiación generan tensiones ideológicas, diálogos, discusiones, contradicciones, que se pueden dar entre una perspectiva de mundo y otra completamente ajena, convulsamente vinculadas. El efecto Calibán, retomando a Fernández Retamar, delata aquellas tensiones propias de las dinámicas que se forjan en el diálogo entre culturas. Los órdenes culturales foráneos no se asimilan sin provocar úlceras y agentes teratógenos en el organismo que les sirve de huésped. Como resultado, el organismo explota producto de la mezcla entre aquello que él ha concebido con el suplemento de la digestión de lo

ajeno y su inmanente visión de mundo. Por tanto, las intertextualidades que presenta *El desierto*, específicamente las producciones artísticas laicas del Siglo de Oro español, responden a otro tipo de intereses, orientados hacia la sacralización de la institución artístico-literaria y no como mero alarde de erudición.

La imagen poética que cincela el intertexto es la calavera rústica que porta simbólicamente todo el melindroso cuidado de la carne, esa jactanciosa vanidad del propio celo, desconocimiento de la mortalidad que, en la frialdad de la osamenta desprovista de vitalidad, no se hace apetecible ni en tanto carroña. Más allá del ornamento esteticista, esa imagen fragmentaria potencia el recriminador mensaje de las *Meditaciones a la Muerte*: epifanía en prosa, constatación de la fugacidad corpórea, vana, y la oportunidad mística del trascender demiúrgico y el camino que conduce a este: la caracterología ascética. Un estado carcelario (el cuerpo), el alma en fuga (la experiencia mística de la trascendencia) y un camino redentor y enajenante (el orden evangelizador). Lope no es aquí un paradigma al que se han de acoplar los jóvenes criollos como corderos, ingenuidad en la que los comentaristas suelen caer con sospechosa frecuencia. Lope es, en ese fragmento, un iniciado, un lector milenario de ese libro atemporal al que se vuelve en el rito sacro y en la muerte, llámese *De sacramentis* o *Meditaciones*, ese libro que, en todo caso, solo a cada ser privativo atañe completar, reescribir. De ahí que la reacción inmediata (dominante narrativa) del auditorio del intertexto sea, fundamentalmente, creativa:

Gran dezir, respondieron todos; divino pensar y suavidad notable tienen estos versos y justamente merezen este puesto y collocación que les a dado Antonio. Aunque al dezir de Lope no llegará nuestro rústico pensar (dixo D. Pedro), con todo esso, pues ay papel bastante, procuremos borrar aquí algunos mal limados versos que llenen este blanco. Cada vno de nosotros forje vn soneto y sea el assunto, o la brevedad de la vida, o lo que se a leydo. Libre queda el campo del discurrir, como sea fuera deste propósito porque se a de clausular aquí la letura, que haze ya mucho calor. (109; vol. 1)

Es en este nivel de inserción en el que aparece la resemantización del verso de Lope, dentro de un nuevo sistema de relaciones referenciales y de sentido. No se trata, en el rubro generativo-textual que logramos inferir, de

un simple homenaje al autor o un juicio de autoridad poética. Se trata, sí, de un horizonte de lectura y funcionalidad de Lope, que no se corresponde al que se le otorga dentro de la poética del Siglo de Oro, pero a la que evidentemente se considera omnipresente en el orden colonial del Nuevo Mundo.

Las exigencias que impone la lectura de imágenes poéticas en los espectadores novogranadinos conducen a crear un valor adicional que sobrepasa la valía meramente semiótica de la ékfrasis, llevando al espectador a una nueva instancia.

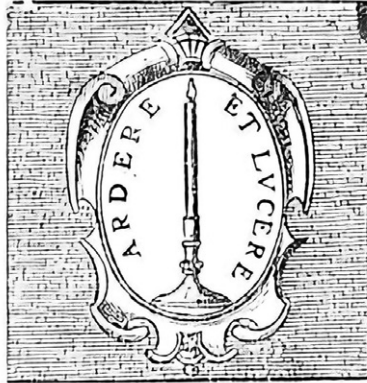
[L]a teoría visual más reciente demuestra que la ékfrasis, a pesar de su “silencio”, ejerce poder en varios niveles que afectan las creencias ideológicas. A nivel semiótico discursivo, una ékfrasis puede transmitir significado mediante lo que enseña, es decir, a través de símbolos y señales. (Mayers 58)

Lo que la imagen poética sintetiza transforma el imaginario, mediante el contacto con otras formas de representación. Por otro lado, las imágenes verbales también ejercen sus tensiones y poderes por medio de lo que no enseñan. Para lograr tal empresa, el autor se vale de las ékfrasis que están emparentadas con el inframundo y, a su vez, con el estado celestial (la calavera). En la Colonia, “general[mente], los íconos religiosos [...] recuerdan tipos de arte que proliferaron durante la Contrarreforma y que inspiraron una forma de atención religiosa alentada por Loyola y el Concilio de Trento” (Mayers 61). Estos tipos de arte, que están insertos en *El desierto*, estimulan físicamente al lector, mostrando en algunos casos el castigo (los cilicios) y, otras veces, el gozo espiritual en la vida guiada por la mano de Dios (las sobre-escrituras) (Gil).

Por otro lado, las intertextualidades no se presentan únicamente en el plano de la creación verbal, también lo icónico funciona como inclusión sagrada y sacralizadora:

Bolviendo, pues, otra hoja del cartapacio, que hasta entonces no avía descubierto, apareció dibujada entre vna tarjeta pequeña vna luz o vela puesta en vn candelero, y debajo de ella y alrededor, escritas vnas letras que son las siguientes:⁷

7 El grabado fue recortado de un impreso y pegado en este lugar del folio [Nota al pie en el texto].



TANDEMQUE MORI

Figura 1. Tandemque mori. Solís y Valenzuela, vol. I, pág. 143.

Mas, volviendo en otra hoja del cartapacio, descubrieron el título de la Meditación quinta, y debajo de él, dibujada con primor vna imagen de Nuestra Señora de Atocha, a la qual, arrodillados, veneraron hablando por todos Don Fernando, aunque de repente en esta forma:⁸



Figura 2. Nuestra Señora de Atocha. Solís y Valenzuela, vol. I, pág. 149.

Solís y Valenzuela (143-149; vol. III)

8 El dibujo ha sido recortado de un impreso y pegado como aquí se ve [Nota al pie en el texto].

Los fragmentos anteriores hacen parte del tomo III de *El desierto*, reescritura de las tres primeras mansiones. De las mansiones inaugurales del tomo I a las reelaboradas en el tomo III, hay variaciones de todo tipo. En su versión preliminar, por ejemplo, no había grabados pegados en los folios, se recurría a la descripción de las imágenes (écfrasis) encontradas en los diferentes espacios dentro de la diégesis. En el tomo III, manuscrito de Yerbabuena, proliferan estas inserciones.

“Ardere et lvcere. Tandemque mori” son las palabras que, en la primera cita, se leen en el grabado pegado al folio. Más allá de la causalidad, se alude a la certeza plenipotenciaria del tránsito efímero por la vida de la cera o la vida de la carne. El inextinguible precepto, mucho más flameante e inextinguible que la llama misma, de que solo en la plena consciencia axiológica el Ser logra agrupar todo su devenir, ya sea la sagrada muerte o el fuego de la vida; es esto lo que pondera la vela encendida y sus inscripciones latinas, el ensamblaje inexcusable de todas las fracciones del espíritu humano: “Arde, ¡o qué bien!, olvidada / de las angustias primeras, / mas quien su principio olvida, / nunca de su fin se acuerda” (144; vol. III). Estos son los versos con los que Don Fernando cierra la ceremonia meditativa de los anonadados jóvenes —la composición es original de Solís y Valenzuela, como con agudeza filológica lo sostiene Páramo Pomareda—.

En la segunda cita, el ícono mariano —más complejo que la vela de la vida/muerte— comprende como símbolo⁹ (aún sin tener referencia al autor original) un Campo de Referencia Externo con matices que rebosan la ya conocida dialéctica de la espiritualidad en la Nueva Granada. Páramo Pomareda agrega:

9 “Sin embargo, la naturaleza del símbolo, considerado desde este punto de vista, es doble. Por una parte, al atravesar el espesor de las culturas, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición. El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= ‘eternos’) de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido ‘eterno’ del símbolo en un contexto cultural *dado*, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más clara su mutabilidad” (Lotman, *La semiósfera* 146).

El dibujo ha sido recortado de un impreso pegado como aquí se ve. “Cuenta la leyenda que un apóstol de Antioquia llevó a Madrid una imagen de la Virgen, a la que erigió una modesta ermita en los que arrabales de la parte baja de la población, en unos campos sembrados de esparto (atochales), tomando aquí el nombre de Nuestra Señora de los Atochales, o de Atocha” [*Enciclopedia Universal Ilustrada... Espasa-Calpe, s.v.*]. (citado en Solís y Valenzuela 149n44; vol. III)

El símbolo mariano, con todo ese caudal semántico que carga, vincula como canal semiótico a marcos de referencia tan inusitados en una obra de corte ascético místico, barroca, como lo son la economía en el orden colonial,¹⁰ la naturaleza del Nuevo Mundo y la cosmografía medieval. Atendiendo al corte que el símbolo realiza en la memoria cultural, en relación con el comercio entre la metrópoli y la Colonia, se reactualizan las promesas agrícolas que los todavía recientes “descubrimientos” hicieron a una España desprovista geológicamente de las condiciones naturales que garantizaran el ininterrumpido progreso del reino. Los nuevos territorios, apéndices o extensiones de las que extraer beneficios de toda índole, no solo estaban prestos a la enajenación de las especias o los minerales, sino que, además, estaban conectados iconológicamente¹¹ con los signos más relevantes de la cultura metropolitana. Así, verbigracia, lauda Don Fernando la aparición de la imagen:

A ti, ya tributarias,
todas las cosas sus devidas parias,
vñanas y gozosas,
ofrezan, y con ansias amorosas.
Rosas de Jericó, que de la planta
de Iessé la más santa,
la más pura, más limpia y más hermosa,
soys del jardín de Dios intacta rosa.

10 Para un panorama delimitado de la economía colonial, véase Colmenares.

11 Iconología o la significación cultural del ícono, en contraste a la mera descripción de carácter iconográfico. Para profundizar en este aspecto, véase Gómez Goyeneche.

[...]

Madre y Virgen, dulcísima y amable
de Antiochía. Virgen mía,
a quien San Pedro truxo de la Siria;
rosa, lirio, laurel, jardín vistoso,
puerta del cielo al fin, puerto dichoso,
palma, cedro, ciprés, poço y oliva,
luziente estrella, fuente de agua viva,
con quien la corte de Madrid oy se mejora
teniéndoos por dulce protectora;
a quien la India más vfana
honra con reverencia soberana. (151; vol. III)

Destacan en estos versos lo que se adeuda a la Virgen o, lo que es igual, lo tributado a la Corona. Este fenómeno de *traslatio* es de notable escala semántica: desde “la corte de Madrid” hacia “la India más vfana” y su marcaje de análoga “reverencia soberana”; también la biota dulcísima, nada agreste, arcádica casi, que el símbolo sacrosanto reactualiza en la dinámica textual. No se reduce tal importancia a la imagen de la naturaleza del Nuevo Mundo que obnubilara a los sujetos metropolitanos, sino que trasciende el ente territorial en el sostenimiento de un antiquísimo principio cosmográfico de jerarquización social equivalente.

Los ornatos naturales con que se adorna a la Virgen de Atocha en la écfasis de Don Fernando guardan una importante correspondencia con la espacialidad en la que es descubierta por los lozanos criollos. Esta representación, muy común desde los cronistas del siglo XVI, instauró en el imaginario aventurero del colonialismo marítimo lo provechoso y oferente de la naturaleza de las Indias, para suplir las ausencias agrícolas, mineras e hídricas en la península ibérica, además de encontrar en estos tesoros la reactivación mercantil.¹²

Pero ahí no acaba la potencia sistémico-funcional del ícono. La profesora Kathryn Mayers, en un trabajo sobre Hernando Domínguez Camargo, repleto de aprovechables aciertos para el estudio comparativo entre lo pictórico y

12 Véase al respecto Gil, Zilberman, Atehortúa y Mayers.

lo literario en todo el sistema de las textualidades artísticas de la Colonia, apunta que:

[E]l modo de ver predominante en el Occidente era el perspectivismo cartesiano, un sistema de perspectiva que se basaba en un modelo de pirámides visuales simétricas con uno de los ápices como el punto de desvanecimiento del cuadro y el otro como el ojo del pintor espectador. Este modelo fue adoptado por los pintores para crear la ilusión de ver desde el punto de vista omnipresente de Dios, desde lejos y a través de una ventana transparente, objetos localizados dentro de un espacio tridimensional homogéneo. El modelo sostenía nociones europeas de la verdad y de la objetividad científica y a la vez nutría el mito (europeo) de racionalidad objetiva que sustentaba la ideología del occidentalismo. (Mayers 63)

La imagen de la Virgen de Atocha está construida a partir del modelo generativo del perspectivismo cartesiano. En *El desierto* solo se conserva un fragmento recortado de otra fuente desconocida. No obstante, el marco del texto revela, por los elementos formalmente escindidos que, como totalidad, la imagen era muchísimo más amplia. No obstante, Pedro de Solís y Valenzuela enfocó exclusivamente el centro de la perspectiva de Dios. Jerárquicamente superior en el plano, la Virgen subordina las velas de la vida/muerte y el *Novi Orbis*. La espacialidad cósmica medieval, en la que los satélites siempre se supeditan a la omnipotencia divina, se resiste dentro de los íconos de *El desierto* contra las nuevas dimensiones más verticalistas e íntimas de la Reforma protestante.¹³ La Colonia no fue ajena a tales preocupaciones astronómicas por la regencia del cosmos. En un mural extraordinario, el más importante de los pintores de la Escuela Quiteña,¹⁴ Miguel de Santiago, sintetiza la inquietante preeminencia del anterior *topoi* en el arte pictórico colonial. *San Agustín en éxtasis en los cielos* (1656), título del mural, es un punto de referencia ineludible para los investigadores interesados en excavar en estos inagotables yacimientos culturales.

Hasta aquí solo hemos presentado dos ejemplos de tipología textual y tipo discursivo que divergen del épico-narrativo, pero que en el caso

13 Una lectura histórica de la cosmografía medieval cristiana, en la que Dios es el gran geómetra que dibuja y desdibuja las coordenadas del universo, puede encontrarse en Eco.

14 Para profundizar sobre la Escuela Quiteña, véase Franco y Rovira.

de las estructuras archintegradas en *El desierto* son inseparables de la estructura narrativa y de la dinámica textual que presenta el sistema.¹⁵ Las interpretaciones que aquí se han esbozado, de ninguna manera pretenden ser concluyentes ni mucho menos están exentas de error. Todo lo contrario, son caminos que demandan sus propios espacios analíticos, dada su proliferación y complejidad sistémica y extrasistémica. Hemos querido destacar cómo algunos de los múltiples intertextos reclaman su archintegralidad resemantizadora dentro del nuevo texto que los actualiza en la memoria cultural del auditorio. No gratuitamente, los dos modelos que escogimos tienen funciones retórico-eclesiásticas móviles. Los versos de Lope de Vega Carpio propulsan la capacidad escritural y creativa de los jóvenes criollos. Asimismo, su imagen poética dibuja, en una éfrasis memorable, el carácter perecedero de la existencia que se aleja del Creador y, por supuesto, el camino de la renuncia que hacia Él conduce. Por su parte, la iconología y la simbología traen del plano extrasistémico las luchas ideológicas por apropiarse de los diferentes sectores dentro de la colisión social en la Nueva Granada: llámese economía, espiritualidad, astronomía o distribuciones espaciales. La pasmosa eficacia del ícono para instaurar imaginarios recuerda la exención que le dispensó el rector Concilio de Trento:

Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se expone a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos. (Citado en Atehortúa, “La pintura” 81)

Por todas estas tensiones poético-generativas y culturales, en el nivel intertextual no es posible aislar las estructuras no narrativas, expurgando

15 La conveniencia de la categorización solo halla sentido en la estructura argumentativa de una investigación particular, como la nuestra. Revisemos, por ejemplo, un agrupamiento tipológico-discursivo, desde la semántica estructural, mucho más amplio que el presentado por Mignolo y muy loable: “abordamos la Crónica de Indias como un tipo de texto en el cual confluyen, por lo menos, dos tipos de discurso: un discurso histórico, consistente en una serie de estrategias retóricas, y un discurso narrativo, conformado por los relatos orales que se reúnen en un discurso mítico” (Quispe 137). Desde ya, la polivalencia en la clasificación de los tipos discursivos surge como principio ineludible.

aquello que es vital para la organización interna, la funcionalidad y, sobre todo, el *hecho estético* que, con esta poética de la ficción literaria, se exterioriza ya en el discurso de su autor.

2

¿Cuál es el principio de un texto? ¿Dónde termina? Las respuestas a estas preguntas no son unívocas. No hay duda de que el texto de un relato tiene, por ejemplo, una frase inaugural al determinado universo de la historia contenida. Sin embargo, el texto de un relato no es el sistema total del texto. La expresión “texto de la novela” complejiza el sistema de signos que componen el texto, al introducir en el cuadro de relaciones significantes todo el aparente caos de lo extrasistémico e incluso de lo extratextual. El marco literario¹⁶ cobra una inusitada trascendencia en calidad de agente de actualización de otras textualidades (muy diversas y distintas entre sí) que integrarían la instancia paratextual de una determinada novela o de un determinado cuento o poemario. En este sentido, el principio de un texto artístico literario podría ubicarse en la portada o en la contraportada, en la nota editorial que se acoge a la censura o que la omite y así sucesivamente. Las nociones de principio y fin dentro de un sistema textual particular tienen sustento ontológico en el principio fundamental que reconoce en el texto un carácter delimitado, finito, en contraposición al objeto infinito que modeliza (la realidad).

El problema de la espacialidad del texto artístico literario tiene dos posibles derroteros que debemos señalar: uno de ellos está relacionado con el carácter mitológico de la estructura de la obra de arte, la capacidad que tiene esta de extrapolar su fábula (“un episodio”) al escenario mitológico (“todo un universo”), en un fenómeno de simultánea modelización secundaria (Lotman, *Estructura*). Este último espacio que el texto artístico conquista a partir del carácter mitológico-estructural puede ejemplificarse de la siguiente manera: una fábula específica (la de *El desierto*), generada y en diálogo con una sincrónica coyuntura histórica (la cultura de la Nueva Granada), logra representar un objeto “con tendencia a ampliarse infinitamente” (263). Dicho

16 La teoría del marco de la obra artística tiene en *Estructura del texto artístico*, de Yuri Lotman, sus presupuestos generales más excelsos. La praxis de esta teoría lotmaniana, particularizada en el texto literario, puede encontrarse en Pineda.

objeto es análogo a extemporáneas fábulas o destinos que, en la memoria cultural de los lectores y las lectoras, como agentes de resignificación y de reescritura, la actualizan generativa e interpretativamente: no digamos ya, en la fábula de *El desierto* y parafraseando a Lotman, el destino de cuatro jóvenes criollos de la Nueva Granada, sino cuatro jóvenes independentistas o republicanos; ya no la Colonia novogranadina, sino el colonialismo en sus diferentes articulaciones, etc., hasta arribar a la mismísima condición humana como representación trascendente en todo objeto estético.

La otra dimensión, por su parte, intenta ir más allá de este trascendentalismo artístico textual y recuerda que:

En primer lugar, el marco de la obra literaria es un límite espacial que le otorga identidad no sólo al libro sino al texto. Sin embargo, por tratarse de una obra de arte de naturaleza trascendente, el marco es rebasado por el mismo texto. Además, el lector debe cruzarlo para entrar al texto propiamente dicho. El marco es, pues, un límite doblemente transgredido. (Pineda 38)

La transgresión geminada que abstrae el profesor Pineda, en el problema de una teoría del marco literario, significa que no es posible distanciar el sistema textual del objeto material que lo porta. Ambas dimensiones deben ser consideradas como espacios periféricos (límites) que, en la objetivación científica del investigador (transgresión), cobran centralidad comunicativa.

Como señales fronterizas que dividen el *adentro* y el *afuera* del texto, los signos paratextuales son de una importancia cuya omisión resulta inexcusable en una exploración, aunque sea introductoria como la nuestra, de una poética de la ficción. Pero ¿qué es el paratexto?

la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer como lo desearía y lo pretende. (Genette 11-12)

El trabajo que hizo el Instituto Caro y Cuervo sobre los dos legajos encontrados de *El desierto* nos presenta el texto en su plenitud manuscrita.¹⁷ Esto significa que la edición señala los puntos exactos en los que Pedro de Solís y Valenzuela dialogaba con sus lectores por medio de comentarios al margen (tachados casi todos, pero la mayoría inteligibles) y que, como pie de página, se los reproduce siempre que es posible.

Iniciemos con el análisis de algunos paratextos, por ejemplo, el título: *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. En el manuscrito de Madrid se lee: “El desierto prodigioso y prodigio *de el* desierto”, mientras que en el de Yerbabuena: “El desierto prodigioso y *el* prodigio *del* desierto”. Las variaciones se presentan, según Páramo Pomareda, sintácticamente. El título más antiguo (Madrid) divide dos sintagmas nominales por la conjunción *y*, mientras que el último de los sintagmas aparece sin el artículo definido *el*. El más reciente, es decir, el de Yerbabuena, “es la suma —también indicada por *y*— de idénticos sintagmas nominales” (XLVI), cada uno con el artículo definido *el*. Todo lo anterior da cuenta de la transición entre la escritura y la reescritura de la obra. En la reescritura, evidentemente, hay un cambio estilístico que empieza desde la inscripción del título, hasta algunos elementos que ya hemos examinado aquí, como la inserción de imágenes y la recomposición de fragmentos narrativos.

Todo “título es un signo que se coloca en lugar de la cosa; la cosa, que está ausente es reemplazada por el signo” (Pineda 51). Así, pues, al ser un signo que demanda una presencia, cada palabra que lo conforma, además de tener un significado atribuido por el diccionario, pasa a tener un campo semántico con más posibilidades de significación, relacionadas con lo que está dentro del texto. La contextura frástica del título, como hemos visto, se fracciona en dos sintagmas nominales que tienen, a su vez, repercusiones para la estructura narrativa.

Los sucesos narrados en *El desierto*, en su mayoría, tienen lugar en los alrededores o en el convento de los agustinos recoletos de Nuestra Señora de la Candelaria (1604). La vida ascética de estos eremitas, caracterizada por

17 “La consideración del texto como manuscrito también remite a su nivel de inacabamiento. Según Walter J. Ong, los manuscritos, con sus observaciones o comentarios al margen, sostenían un diálogo con el mundo y se identificaban más con la dinámica de la expresión oral, planteando un diálogo con los lectores, que asumen el texto como en proceso de elaboración; lo impreso produce contrariamente una sensación de concluido, de finito” (Atehortúa, “Manierismo” 4).

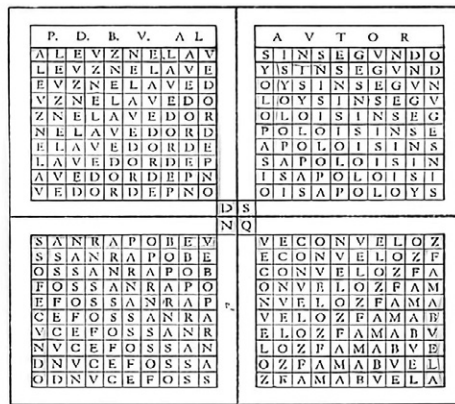
una portentosa frugalidad y austeridad, causó conmoción prontamente, al expandir su fama por todo el Reino de Nueva Granada. Bien conocido es que en la tradición medieval se le llamaba desierto a los espacios de meditación y penitencia. En los primeros brotes del cristianismo en el Nuevo Mundo no había muchos lugares en los que se pudiera ofrendar sacrificio y estar en profundo recogimiento ascético sin mayores interrupciones, así que los conventos rurales suplieron tal ausencia y se les denominó desiertos. El pueblo de Ráquira no tenía unas condiciones topográficas desérticas, más bien todo lo contrario: “¿cómo era posible el hallar todo en vna soledad?; aun lo que hallaban les parecía prodigio y de aquí es que le llamaban el Desierto prodigioso” (Solís y Valenzuela 627: vol. 1). Entonces, la proposición “el desierto prodigioso” se refiere al desierto de la Candelaria, y el adjetivo *prodigioso* se le atribuye a partir de todos los instrumentos que hallan los cuatro jóvenes en la cueva de Arsenio: la estampilla de San Bruno, la Virgen de Chinquirá, entre otros.

El segundo sintagma, “prodigio del desierto”, en un cambio conceptista del primero, nos conduce a examinar cuál es el más grande prodigio encontrado en todo el desierto, y es aquí que llegamos hasta San Bruno. Entre la estampilla del santo, la relación de su vida y la fundación de la Orden Cartujana, se logra producir el más fuerte estímulo para la conversión de los jóvenes y, sobre todo, la de Fernando. Este prodigio del desierto, es decir, San Bruno, es el símbolo y agente de la transformación caracterológica de los personajes, logrando que Fernando, al final de la fábula, se ordene cartujo y adopte el nombre Bruno. El juego de palabras-ideas en el título de la obra permite anticipar al lector el acontecimiento de la transición, que se efectúa en el nivel de la estructura narrativa y que alcanza hacia el final la consolidación del prodigio.

Este juego conceptista, que se presenta desde el título mismo, permite deslindar los textos artísticos de los no artísticos, como habíamos anticipado. Pedro de Solís y Valenzuela, al nombrar su obra como *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, está distinguiéndola de los demás tipos de textos que estaban entronizados en el siglo XVI: las crónicas, las relaciones y las cartas. El entrecruzamiento de los sintagmas nominales, que no caracteriza a los títulos de los tipos discursivos antes mencionados, nos ubica en otro terreno, el artístico, más específicamente en el barroquismo propio del Siglo de Oro. Así, desde el primer paratexto, se delimita una frontera entre

el texto enmarcado y la periferia de no-textos que, desde su poética, no caben en la nueva noción de “literatura artística” del siglo xvii. Esta ruptura paratextual confirma la premisa inicial de la que partimos: *El desierto* es un texto artístico desde la misma concepción poética del siglo xvii. Aunque no podemos perder de vista que, como parte de un texto híbrido archintegrado, el elemento paratextual que sirve de título y marco se inserta como una tensión semántica: entre la referencia a nociones preestablecidas en la memoria cultural de la Colonia y las funciones fronterizas resemantizadas que adquieren dentro del sistema de *El desierto*.

Esto último se puede explicitar con el siguiente paratexto: el laberinto.¹⁸



Q
 V A T R O L E T R A S N O R T E S O N
 Y Z E N T R O D E L L A B E R I N T O .
 D A G A D A Q U A L C O N D I S T I N T O
 A S U E S P E R A R E F L E C C I Ó N .

Figura 3. El laberinto. Solís y Valenzuela, vol. 1, pág. 7.

Este ícono, que antecede a las mansiones de *El desierto*, presenta como encabezado de las dos columnas las letras P. D. B. V. AL y AVTOR, de lo cual se infiere que dicho laberinto está dedicado al autor de la obra. Las siglas juntas P. D. B. V. AL AVTOR se han interpretado como Padre Don Bruno Valenzuela Al Autor. Se piensa en Bruno Valenzuela por ser colaborador en correcciones y demás labores editoriales de las obras de Pedro de Solís

18 Ponemos aquí el laberinto reelaborado por la edición del Instituto Caro y Cuervo. Véase anexo n.º 5, el facsimilar (Solís y Valenzuela 7; vol. 1).

y Valenzuela (Páramo 9). El laberinto —que está compuesto por cuatro cuadrados de diez casillas de largo por diez de ancho y un quinto cuadro conformado por cuatro casillas— contiene una cuartilla encriptada, solución del laberinto. Para descifrarlo se debe seguir el acertijo que hay debajo: “QVARTO LETRAS NORTE SON / Y ZENTRO DEL LABERINTO. / DA CADA QVAL CON DISTINTO / A SU ESFERA REFLECCIÓN”. La cuartilla que se descifra, al seguir el cuadro de las letras D S N Q, es:

Don Pedro de Valenzuela,
sois Apolo y sin segundo,
nuebo Parnasso fecundo
que con veloz fama buela.

La anterior es la cuartilla que se logra extraer del laberinto al seguir los recorridos marcados por la redondilla. No obstante, el “número de soluciones para cada cuadrado es 48.620 y el número total de soluciones del laberinto 48.620” (Páramo 9). Por lo tanto, el lector podría pasar por un sinnúmero de composiciones frásticas del laberinto antes de llegar a dicha cuartilla.

Los laberintos, como recurso literario proveniente de la tradición medieval, son usados para que el lector se detenga en ellos:

desde la Edad Media [...] hasta nuestro días, [los laberintos son] un recurso de uso más o menos frecuente, mediante el cual se dota al significante lineal de un texto de una o varias dimensiones adicionales, con lo que se consigue comunicar a dicho significante un carácter críptico, ingenioso, o simplemente inusitado, que llama la atención del lector. (Páramo 10)

El mensaje a descifrar en el laberinto es enriquecido con elementos que le son puestos alrededor y que le permiten crear una dinámica que se difumina y adopta otros matices. Este mensaje enmascarado del laberinto debe ser hallado entre los múltiples elementos adicionales que sirven de variantes. En la búsqueda del significante principal, el camuflaje se torna novedoso para el lector, pues al entrar en el juego puede descubrir diversos significados velados.

Francisco Javier Cevallos destaca en el trabajo del vizcaíno dominico Diego Sáenz de Overcuri, *La thomasiada, al sol de la iglesia y su doctor Santo Thomas de Aquino*, los dos innovadores laberintos que contiene, en los que

se descifran una dedicatoria y una loa al santo. Estos, al igual que el de *El desierto*, tienen múltiples soluciones que no se reducen al descubrimiento de un solo soneto o cuartilla. Los lectores se ven animados a buscar el mensaje encriptado, el más acorde con el acertijo que se les descubre. Los estudios de Cevallos y Páramo demuestran que estos modelos generativos del medievo español aún eran acogidos por los escritores en el Nuevo Mundo. Si bien la Colonia ya no se correspondía cronológicamente con las coordenadas medievales, Pedro de Solís y Valenzuela, al actualizar este paradigma textual en su obra, revela una primera señal sobre su cosmovisión. Son los códigos alegóricos del medievo los que se reactualizan con este paratexto.

Miremos ahora la relación que establece este elemento paratextual con el texto enmarcado. Con anterioridad, Chibán y Altuna comparan la historia de *El desierto* con un laberinto unidimensional. Esta equiparación es válida si consideramos que los cuatro jóvenes recorren un largo camino de conversión, en el que escuchan anécdotas ejemplarizantes que los exhortan a la imitación del comportamiento ascético de Arsenio, cuyo opuesto caracterológico es anatemizado dentro del discurso evangelizador. Este es un recorrido truculento en el que se encuentran con todo tipo de prodigios e historias que los estimulan para elegir la vida ascética. El laberinto es, entonces, la vida misma, la vida que da la oportunidad de posicionarse en cualquier lugar y desde ahí escoger uno, dos, tres o más caminos, pero que, luego de recorrer un sinnúmero de posibilidades, tiene como estuario una última vía: la virtuosa. En el caso de *El desierto* es la vida espiritual, en el laberinto es la cuartilla dedicada a don Pedro. Marco y texto enmarcado establecen, pues, un cuadro de correspondencias alegórico-conductuales.

El tercer y último ejemplo paratextual es la inscripción al margen:

Estos autores son los más antiguos que escriben la historia del condenado; y de ellos y de otros originales que se hallaron y de la noticia tan universal que avía del caso fueron poniéndola en sus historias innumerables autores en todos los siglos que después an ydo sucediendo, como los puedes ver, dixo Arsenio a Dn. Fernando, en este memorial que aquí traygo preparado. Y sacó un papel y se le entregó; el qual, o letor, por no divertirte de la narración, le pongo aquí a los márgenes.¹⁹ (Solís y Valenzuela 69-70; vol. II)

19 “[Al margen] Chroni[con] Albanum Antiq[uum].- MAT[T]H[A]EUS PARIS in Parva histor[ia].- HERMANUS PETRI, Serm[o] 12 in orat[i]one Domini; obitj anno

En este fragmento, Arsenio narra historias sobre condenados que viajan al inframundo y, para reforzar la persuasión, remite a autores antiguos que escribieron sobre el mismo *topoi*. Justo aquí el narrador hace una pausa: “o lector, por no divertirse de la narración, le pongo aquí a los márgenes”. Aquí divertir es distraer o desviar la atención del objeto de su narración, así que para evitar esa circunstancia prefiere mandarlos a leer su nota en el borde. Este narrador tiene plena autoconciencia, como lo evidencia Walter J. Ong, del diálogo que establece con los lectores, concretamente con el “lector”, a través de los comentarios en el marco. Ahora bien, lo que contiene esa adición al margen del texto le demuestra al “lector” que Arsenio domina perfectamente el latín y no solo eso, sino que también es docto en el mundo de las letras y de la historia escrita en esa lengua. En la Colonia, el latín era la lengua dominante. Las academias y escuelas fundadas en el Nuevo Mundo se rigen por las normativas del Concilio de Trento, que exigía como base de la institución escolar el estudio del latín y del modelo escolástico. Esta lista de autores manifiesta a qué clase social pertenece el narrador y a qué textos puede acceder.

Estos signos paratextuales nos permiten asociar otro tipo de relación comparativa, por ejemplo, con el cartapacio: “La figura del cartapacio entra de lleno en la cosmovisión cristiana: sus páginas en blanco van siendo llenadas gradualmente, evocando el tópico del mundo como un texto infinito” (Chibán y Altuna 573). El cartapacio de las Meditaciones a la Muerte es completado por los jóvenes que escriben “poemas religiosos, para lo cual utilizan las márgenes y las páginas en blanco que encuentran” (Atehortúa, “La metáfora” 101). Este acto de completar con inscripciones al margen, ejecutado por los jóvenes criollos, es equiparable al que realiza el narrador con el marco del manuscrito de *El desierto*.

La acción de completar los espacios en blanco, ya sea del manuscrito o del cartapacio, no puede ser ejecutada por cualquier sujeto, por eso en cada nota o poema inserto está enfatizado el carácter humanista y letrado de quien escribe (tal como lo podemos observar en la nota al margen que

1428.- JACOBUS GUYTRODIUS [= Jacques de Guytroede, cap. 6 Specul[i] sacer[dotum].- IOANNES DE INDAG[INE= Hagen] Cartus[ianus], in C[h]ron[ico= De perfectione et exercitiis Carthusiani ordinis, Colonia, 1606].- HENRICUS KALCAR [= Henri de Kalkar, Eger, Egher], De orig[in]e Cartus[iae: De ortu et progressu Ordinis Carthusiensis Chronicon, 1398].- VVERNERIUS [= Werner] ROELINCK in Fa[s]c[iculo temporum, Coloniae, 1472].- IOANNES GERSON, Tract[at]us de simpl[icitate] cordis”. (Solís y Valenzuela 382n23).

traemos a colación). Estos cinco personajes —Arsenio, Andrés, Fernando, Pedro (identificado a la postre como el narrador *0*) y Antonio²⁰— poseen una formación humanística, acceden a la lectura y a la escritura. Al tener un espacio exclusivo en el que se escribe, cuyo carácter de exclusividad depende del código común entre los personajes, se afirma la visión monológica de la obra: solo quien sabe escribir y leer está más cercano a la salvación de su alma trascendente.

Con estos vestigios paratextuales de plena consciencia del marco del texto y su funcionalidad composicional, el autor de *El desierto* construye un mecanismo de autorregulación de los límites (nociones de principio y fin) entre los elementos sistémicos y extrasistémicos de la obra. Ambos conjuntos significantes conjugan la polisemia del texto en tanto artístico. El acento en el marco del texto literario, en este caso específico, ha hecho que elementos exóticos del barroco se metamorfoseen en imprescindibles canales semióticos en el diálogo entre el texto y la textura de la cultura colonial novogranadina. Las correspondencias despejadas suponen una lectura alegórico-instrumentalista, no solo del orden colonial entronizado en los territorios del Nuevo Mundo, sino también de la poética de la “literatura artística”.

Esta preocupación por la autorregulación de las estructuras sintagmáticas o de composición nos conmina a interpretar otra dimensión transtextual de *El desierto* como texto híbrido archintegrado. Nos referimos a la metatextualidad. Sin embargo, la transgresora significación que reviste esta categoría y sus implicaciones, ya no poético-generativas, sino poético-preceptivas (autodescriptivas), demanda un apartado distinto.

Una poética en sí misma

Si tomamos la totalidad de *El desierto* como texto de ficción literaria en el que se establecen canales semióticos de comunicación entre los Campos de Referencia Internos y Externos, mediante la doble planta de la literatura, a saber: modelización $\leftarrow\rightarrow$ representación, entonces, la frontera ficción/realidad adquiere otro matiz. En una primera instancia de la teoría de la ficción contemporánea, el autor no está comprometiendo valores de verdad

20 Antonio, el pintor, es el único personaje al que no se le antepone el don, pues no pertenece, de cuna y alcurnia, a la misma clase social que Andrés, Fernando y Pedro (Briceño).

en la inmediatez en la que escribe. No obstante, estas divisiones fronterizas de ficción/realidad dentro de *El desierto* no son fáciles de deslindar, si se tiene en cuenta en qué campo cultural está inserto.

Briceño destaca, respecto de su clasificación genérica, un elemento vital para nuestra disertación: “Desde el punto de vista literario no puede clasificarse *El desierto* en un género particular porque es un hibridismo de narrativa, historia, costumbrismo, ascética y novela. De todos ellos participa y de todos se aprovecha para sus fines de ilusión” (15). Siguiendo a este autor, sería impropio inclinar la balanza por alguno de los mencionados sistemas de representación, dado que la necesidad a la que responde el gesto creativo de Solís y Valenzuela, sus fines de ilusión, está en el territorio de la didáctica de la conversión y del periplo iniciático de la ascesis. Cuando lo que primaba era la educación y el fin último de un texto era generar una suerte de transformación sociocultural en su auditorio —tal era la acepción entre la que oscilaba lo historiográfico en la época—, la constatación o veracidad de los hechos cedía importancia y se privilegiaba el intento de conmoción benéfica del *pathos*. Así, el discurso de ficción colonial y el discurso historiográfico colonial eran un muy útil recurso parenético en la dialéctica de la espiritualidad.

Según María Fischer, la ambigüedad que presenta la constitución de *El desierto* es bastante curiosa, pues en la Colonia la ficción no se tenía en alta estima, mientras que el quehacer historiográfico sí. Sin embargo, esta anfibología puede justificarse en la medida en que “en la ficción narrativa la unificación de lenguajes se presenta como proceso en vez de resultado (al contrario de la historiografía) (497)”. La narración permite jerarquizar el orden de los tipos discursivos para que cumplan con el propósito moralizante y edificante de la obra. Asimismo, la narrativización trae otras ventajas que tienen que ver con la ubicación del narrador. La posición de este, su disociación de la subjetividad, permiten que la ficción le sirva de puente “para la unificación de lenguajes y su subordinación a la verdad objetiva de la fe” (Fischer 497). Finalmente, la dicotomía realidad/ficción es reemplazada por la consolidación de un estilo, “el estilo es el espacio donde la literatura de ficción e Iglesia de la Contrarreforma pueden convivir” (Fisher 497).

Teniendo en cuenta este orden social en el que se genera *El desierto*, ¿cómo hallar correspondencia entre su particular manera de entender el discurso historiográfico colonial y la noción contemporánea de historiografía,

caracterizada por un marcado interés por lo específico?²¹ La única forma de hacerlo sería forzarlo al anacronismo que preferimos eludir. En este sentido, la frontera ficción/realidad afecta la composición semántico-estructural de la totalidad de la obra, agregándole nuevos valores.²²

Ilustremos lo dicho antes: “y aviéndose allí entregado Don Fernando del inestimable tesoro del incorrupto cuerpo del Ilmo. Sr. Dn. Bernardino de Almanza, como lo cuenta su historia especial ya impressa” (Solís y Valenzuela 466; vol. II). En este pasaje, a pie de página, Páramo aclara la alusión indirecta al libro publicado de Pedro de Solís y Valenzuela: *Epítome breve de la vida y muerte del Ilustrísimo Dotor Don Bernardino de Almansa...* En este caso se delata la tensión entre la historia y la ficción, en clave autorreferencial. La mención de dicha obra dentro de *El desierto* puede tener dos sesgos de lectura: en el primero la referencia toma carácter histórico y en el segundo puede interpretarse como una autorreferencialidad ficcional. En todo caso, la latencia de dos discursos que no son antagónicos, pero que tampoco son homólogos, se encuentra allí, en cada pasaje. Es así como su valor artístico se enriquece a partir de este debate, ya que, al estar difuminados los límites, vuelve centro de su constitución los canales que se establecen entre los distintos Campos de Referencia.

Ahora bien, la incidencia de este elemento en la lectura que se haga de la obra procura la asimilación de los cuadros relacionales que se instauran en una gramática de la comunicación literaria, es decir, “en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa” (Pozuelo 65). Por todo esto, las relaciones de transtextualidad fueron pertinentes en el

21 Usamos *específico* en el sentido que le otorga Paul Veyne: “La historia se interesa por acontecimientos individualizados que tienen carácter irrepitible, pero no es su individualidad lo que le interesa. Trata de comprenderlos, es decir, de hallar en ellos una especie de generalidad o, dicho con más precisión, de especificidad. [...] <<específico>> quiere decir a la vez <<general>> y <<particular>>” (47).

22 Una lectura crítica comparativa sobre historia-ficción en las poéticas de dos siglos distintos la podemos encontrar en el trabajo de Borja Gómez: “Historia y ficción no tenían fronteras definidas. Las poéticas del siglo xv habían establecido algunas diferencias entre la prosa histórica y la de la ficción, pero a finales del siglo xvi no había una clara delimitación entre una y otra, porque en español no había una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de historia. Esta confusión también estuvo alimentada por el éxito de novelas épicas como *El abencerraje*, que sus autores clasificaron como *istorie*, porque contaba una historia o acontecimiento, de modo que una de las características de la prosa histórica era crear textos que se adaptaban a diferentes circunstancias de acuerdo con las necesidades de oyentes y lectores” (75).

examen antes realizado, en términos de que se crearon nexos en la doble planta, entre la modelización y la representación, de tal manera que estos desplazamientos evidenciaron la autorregulación de la organización interna y funcionalidad de la obra.

La metatextualidad es entendida generalmente como el comentario que liga un texto a otro texto que se refiere a él sin “citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette 13). Este tipo de relación es el del comentario crítico dentro de la estructura narrativa, la acotación crítica con respecto a otras obras insertas y hacia sí misma.

La historia (dixo más) escrita en prosa es comparada a vna matrona noble y honesta, cuyo vestido ha de ser muy grave y circunspecto, sin consentir supler-fluo ornato. Mas la historia escrita en verso es semejante a la esposa de un rey, adornada no solamente de oro y púrpura, sino de vistosos broches de flores y otras joyas de diversas piedras preciosas que hazen más apazible su magestad. Y, assí, llevado de mi devoción a la matrona honesta que nos a propuesto Arsenio en la historia de San Bruno, Patriarca Cartuxano, he procurado hazerla reyna, añadiéndole los broches de oro, flores y piedras preciosas para que más atrayga; que espero que por esto no ha de perder el fruto de la devoción que he pretendido excitar en vosotros, pues vemos que también los versos mueven. Y sino, díganme, mis amantísimos amigos, ¿a quién no levanta el espíritu oír el *Pange lingua*? ¿A quién no obliga a llorar el himno *Vexilla regis prodeunt*? ¿Qué cossa más dulce que el *Ave maris stella*? Demás que veo a la poesía acreditada no menos que por Moysés, David, Salomón, Job y los profetas Ezechías, Jeremías y Habacuh, y por otros doctores amplísimos como S. Paulino, San Próspero, S. Gregorio Nazianzeno, Iuencio, Arador, Sedulio, Prudencio, Ambrosio, Hilario, el abad Zacharías, Benedicto Cartuxano y otros, y aun los gentiles creían que con la poesía traerían a la tierra a la luna: *Carmina de coelo possunt deducere lunam*. (Solís y Valenzuela 265-267; vol. II)

Por supuesto, lo que aquí se designa como historia no guarda ninguna relación con el quehacer historiográfico, sino que alude a la fábula hilvanada. En otra instancia, es notable la barahúnda de metáforas ornamentales que adjetivan contundentemente las distancias poético-operativas de dos de las tipologías textuales más prolíficas dentro del sistema de *El desierto*: el verso y la prosa.

La versificación es, pues, la mejor forma de escribir y de enaltecer el espíritu, es ella la que logra mover fácilmente las emociones y respirar nuevos aires místicos. El verso es la escalera al cielo que permite llegar hasta la luna y posarse en lo más alto, tal como lo confirma la referencia a Virgilio, y en esto reside su inigualable poder:

Don Pedro le pidió que descansasse vn rato, porque por ser este casso tan notable, y como primer passo de la vida de San Bruno, en tanto que él descansava para proseguir su relación, quería ponerlo en verso, pues es cierto que con su organidad y consonancia podría ser alguno se moviesse más. (55; vol. II)

El verso era el vehículo de conmoción más eficaz, dentro de las armas didáctico-moralizantes que sustentaban la comodidad del orden colonial. En el pie de página a este fragmento, Páramo apunta que la palabra *organidad*, no encontrada en los diccionarios, puede relacionarse con lo orgánico, lo que tiene armonía y consonancia (según el *Diccionario de Autoridades*). Este neologismo atribuía al verso una condición vital, de hipóstasis que, en contraste con la prosa, despejaba en el lector cualquier sospecha de artificioso goce retórico-*aisthesico*.

La prosa se utilizaba, en contraste, en la narración de hechos y la descripción climático-situacional. Era, como dicen, “la matrona honesta” que no consentía “superfluo ornato”, pues se revestía de gravedad y de seriedad en lo que expresaba. Era, por supuesto, menos trascendente (en el nivel dialéctico-espiritual). Siempre se recurría al verso para lograr encandilar el *pathos* de quienes escuchaban las diferentes historias. Asimismo, el verso era el que sellaba los circuitos de conversión, lo que permitía, por un lado, expresar la emoción y devoción del cambio acaecido en cada sujeto y, por el otro, transformar la experiencia en garante para la reconducción caracterológica del auditorio, de la otredad. El sujeto representado en cada actante y personaje dentro de *El desierto* es, en este punto, operativamente bifurcado.

Lo que ha sido abierto con este viraje compositivo no puede cerrarse con ninguna pretensión de generalidad. ¿Cómo explicar íntegramente el fenómeno irreductible de un personaje que asiste como coautor y crítico a la selección del lenguaje que hubo de generarlo y que continuará construyéndolo? Una

ficción que modeliza las convenciones de lectura de su tiempo histórico, pero que representa, no una imagen acabada de la concretización poético-generativa de esas mismas convenciones, sino un “modelo de realidad”, a mitad de camino entre lo generado y la preceptiva que reguló la generación. Poética generativa y poética preceptiva son dos dimensiones archintegradas, igualmente, en el sistema de nuestro texto de ficción colonial que, ahora, se nos descubre como un primitivo discurso metafictional.

¿Fronteras difuminadas entre lenguaje y metalenguaje descriptivo? Diríamos mejor que prevalece la flexibilidad creadora que lanza tales distinciones a un segundo plano, como consecuencia de unos principios de organización interna y funcionalidad del texto de cultura, que únicamente pueden ser entendidos en su sincrónico sentido y significación. Vamos a cotejar ahora algunas de las tensiones metafictionales que se evidencian en la composición de *El desierto*. Como punto de partida observemos este fragmento y su estrategia narrativa:

Otros muchos versos avía por orla y a los lados desta devotíssima imagen, que de propósito los reservo para la segunda parte deste Prodigioso desierto, con vna famosíssima comedia de su origen, descubrimiento y milagros; y ponerlos aquí fuera molesta digressión, y allí los sazonará mi cuidado; que ahora el que más me insta es ponerte a los ojos lo que este joven vio con los suyos en aquella cueba. (26; vol. III)

El narrador *O* intenta diferir su historia y necesita hacer recortes de algunos versos y una comedia, que certifica que agregará en la segunda parte de esta obra. La inflexión narrativa revela el carácter metafictional, ya que es el narrador quien tiene plena conciencia de lo que debe suspender o no en este punto del desarrollo de la historia. Este fragmento, como es sabido, hace parte de la reescritura de las primeras mansiones. Aun así, es posible hallar momentos en la narración que denuncian el perfil metafictional, que a su vez devela la característica de inacabamiento. No es *El desierto* un libro que ya está terminado, que ya se ha escrito; es un libro que aún está en el proceso de escritura e invita al lector a que asista a este. De ahí que se presenten los comentarios en los que se justifican las inserciones de versos, historias e imágenes, como también la suspensión de otros materiales que le servirían para otros propósitos en las composiciones futuras.

El lector acude, también, al proceso de selección de los elementos afines a sus intenciones. Se exhiben reflexiones que elabora el narrador *O* con respecto a los componentes que podrían hacerlo desviar o no de su desplazamiento narrativo:

Otros muchos jeroglíficos y motes avia dibujados por las paredes de la pieza, en los cuales se significava la brevedad de la vida, ya en la tierra flor que el zierzo abraza, ya en el humo que desvaneze el viento, ya en las campanillas de agua que forma vn niño. Pero los omito de propósito por ir a lo más esencial y no hazer mi relación nimia y menuda. (55; vol. III)

Al indicar el narrador *O* la poca pertinencia de continuar con las écfrasis y demás figuras en este nivel narrativo, revela la total conciencia que tiene de la organización interna de la obra y de cómo sus piezas deben engranarse con total perfección, para lograr ciertos efectos. No se trata de integrar diferentes textualidades sin ninguna finalidad; la archintegración tiene que darse en términos de ser útil (“esencial”) para su funcionalidad sistémica y extrasistémica. La metaficción se evidencia en la autorregulación de la obra: delimitando una periferia caracterizada por modelos no-textuales (“vanos”), y un paradigma textual nuclear en el que se proyecta a sí misma, en cuanto vestigio de didáctica edificación de los valores cristianos contrarreformistas.

Otro fragmento en el que la tensión entre ficción y metaficción se exhibe en una de sus diversas formulaciones, esta vez mucho más poético-formal, la encontramos en el siguiente pasaje:

Lo que jusgo a mi letor latino de gustoso, considero al sólo romanzista embarazado con estas latinas epigramas, pero que tenga despique equivalente, le quiero ofrezzer otras quatro españolas (llamo epigrama española al soneto), que si bien no son las mismas, en los sentidos poco discrepan. (66; vol. III)

La importancia que reviste esta cita no podrá ser abordada con profundidad en este artículo. Por lo que respecta a la tensión que venimos rastreando, es primordial notar cómo el narrador *O* deja entrever una dominante textual en su obra: las tradiciones clásicas son trasladadas al universo semiótico de la España barroca. La equivalencia que el narrador *O* logra establecer entre el brevísimo epigrama latino, los dos cuartetos y los dos tercetos endecasílabos

que articulan el soneto despeja, dentro de la ficción misma, la funcionalidad que en su poética preceptiva le sobreviene a la tradición heredada. No somos, ni mucho menos, los primeros en señalar la relectura o revisión crítica, desde el imaginario de la cristiandad medievalista metropolitana, a la que es sometida la tradición clásica grecolatina en *El desierto*:

En las relaciones transtextuales con los textos clásicos se busca la adjetivación positiva de las imágenes de la iglesia, no aludiendo a las figuras griegas como dioses o seres divinos; de Solís y Valenzuela solo utiliza referencias o menciones sin ir más allá en la leyenda. Cuando se producen las comparaciones pasan por un nivel de transformación porque no se realizan exclusivamente al nivel de los contenidos como simples homologías. Si bien éstas se pueden plantear, existe una transgresión a la valoración de la antigüedad clásica al no pretender establecer una apología de ésta [...]. Se elogia el pasado en cuanto sirve para exaltar la tradición católica, se descalifica cuando es necesario o se referencia muy sutilmente como se hace en *El desierto*. (Atehortúa, “Manierismo” 7-8)

Tratándose del fragmento anteriormente extraído, la transgresión se ejecuta en el plano, ya no del contenido, sino de la forma. La analogía entre dos objetivaciones métrico-poéticas no debe confundirse con “simples homologías”, tal cual lo subraya el profesor Atehortúa. No obstante, la equivalencia pretendidamente inocente que menciona el narrador *0* es mucho más significativa de lo que hasta aquí hemos bosquejado: la tensión metaficcional en el nivel de la estructura narrativa y el rastreo de las marcas poético-preceptivas que instituyen a *El desierto* como una poética de la ficción colonial en sí misma, a la vez que no recula su circunstancia receptivo-gnoseológica de ser un texto de ficción colonial.

Otro de los ítems transversales, en este punto, es el libro dentro del libro. *El desierto* tiene en su haber otro “Desierto”, escrito a partir de las experiencias vividas por los cuatro jóvenes en compañía de Arsenio. Don Pedro (personaje) es el compilador de ese “Desierto”, que está en proceso de elaboración y para el que todavía está compendiando más material:

Con la madre, que era santa señora, empezaron Don Fernando y Don Pedro a razonar sobre las cosas que avían visto en aquel desierto, que, pareciéndole

cossas de prodigio, avisó a Padre de las pláticas que trayan sus dos hijos y del empleo que avía echo su primo Don Andrés; conque, por oírlos con más fundamento, les franqueó su gracia y solía llamarlos diciendo: vengan los mancebos a contarnos maravillas del Desierto Prodigioso, título que justamente tiene esta historia por avérsele puesto quien tam bien la supo admirar. (425; vol. II)

Luego de su viaje y posterior regreso a casa, los hermanos les comparten a sus padres lo que vivieron en la cueva y en el convento de la Candelaria. Conmovido por todos los prodigios encontrados, Pedro ha iniciado la composición de un cuaderno que se titula “Desierto prodigioso”. Al final del antepuesto fragmento se realiza una vuelta de tuerca que entrelaza las dos historias, la de *El desierto*, a la que tenemos acceso como lectores, y la del libro que se construye dentro del libro. El cartapacio dentro de la diégesis provoca nuevos efectos a destacar en quienes lo leen:

Pocos días se passaron después deste, que contando Dn. Fernando a otros amigos los successos del Desierto Prodigioso y las mansiones tan dulces y provechosas que en él avían tenido, y haciendo relación de los versos y meditaciones que de él avían traydo, no se las pidiessen para leerlas sólo por curiosidad. Entre ellos fue un vezino suyo, anciano venerable que tenía dos hijos estudiantes, mozos nobles y de prendas de virtud [...]. Estos, aviendo leydo el cartapacio, concibieron tal fervor, que todos tres, padre y hijos, trataron de entrarse en religión. (439; vol. II)

En este pasaje resalta la consolidación de un cartapacio con designación propia: “Desierto prodigioso”, nombre que coincide con el título de nuestro libro. Dos libros, uno que leemos, escrito por Pedro de Solís y Valenzuela, y otro homónimo que se revela hacia la mitad de la diégesis, pero que también está enriquecido de varias producciones, como lo son los poemas de Antonio, el cuaderno de las Meditaciones, etc. Las similitudes no se reducen al título, sino que resultan isomórficas en su organización interna: mover el espíritu y lograr la conversión de los lectores concretos.

Cada vez que un personaje dentro de la diégesis lee los cartapacios entra en un proceso de conversión ascética. Así las cosas, nos encontramos con un libro, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, que se proyecta como

didáctica de la virtud contrarreformista, como libro que pretende edificar el espíritu de su lector. Pero, a su vez, nos tropezamos con otro “Desierto prodigioso” que, inserto en el anterior, pretende y consume los mismos propósitos que en aquel se proyectaban, como lo demuestra la cita precedente.

Este problema que introduce el libro dentro del libro desestabiliza el Campo de Referencia Interno de *El desierto*. Cuando el narrador *0* se confiesa como el joven Pedro y, además, como autor de un libro homónimo y homólogo al que el “letor” tiene en sus manos, se genera un nuevo pacto de ficción: Pedro, a la vez que quiebra las pretensiones de veracidad que los ahora “personajes de su relación” ficcional intentaban atribuirse (compárense las alocuciones de Arsenio, por ejemplo), también se proyecta a sí mismo, en calidad de agente ficcional dentro del libro que el “letor” debe tener en sus manos, como desficcionalizado. ¿Por qué? Por el estatuto de realidad fuera del libro que asume luego de haber efectuado en el “letor” la correspondencia entre el libro que lee y el libro que él ha escrito. La ponderable eficacia de esta estrategia narrativa nos persuade a señalar la conciencia ficcional que estructura el sistema de *El desierto*, no únicamente por las marcas textuales metaficcionales (ficción sobre la ficción) que contiene, sino también por las reflexiones críticas (positivas en este caso) que los agentes ficcionales realizan sobre el lenguaje que los trenza.²³

Al develar la identificación del narrador *0* con el joven Pedro, *El desierto* toma un nuevo viraje como ficción: el de convertirse en un texto autoanulante, en términos de lo que Doležel definía como la traición de una expresión performativa al no decirse con sinceridad. Es decir, es autoanulante en la medida en que la autoridad autenticadora, que debe ser encarnada por el narrador, ha quebrantado las normas del mundo narrativo, desnudando el engranaje constitutivo de sí mismo. Esta traición autorreveladora, efectuada desde la instancia narrativa subordinante o autenticada, produce un nuevo sentido, ya que no requiere de actos de habla que funcionen como la fuente autorizada por las convenciones de su sistema de hechos ficcionales, sino que se erige un narrador que construye un mundo narrativo en el que introduce motivos que no se validan, pues el mismo narrador representa la convención. La metaficción, entonces, logra que las distinciones entre verdad y ficción no se establezcan tajantemente, sino que, por el contrario, instala

23 Véase Pozuelo.

un circuito de relaciones en el que el agente ficcional (personaje) intenta difuminar los límites entre ambas categorías. Para estas nuevas dinámicas ficcionales, como lo expresa Doležel, la anquilosada semántica literaria no tiene mayores herramientas de aproximación, dada la inestabilidad de las convenciones.

Lejos de que la anterior praxis de lo ficcional se traduzca en la imposibilidad aproximativa a su sistema de modelización y representación, nos convida a la exploración de novedosas estrategias exegéticas, reclamadas por el mismo objeto, para su estudio minucioso y flexible (que, como ya hemos intentado demostrar, no son adjetivos antagónicos). Las textualidades coloniales, en este sentido, son de una riqueza inextinguible. Empero, es la afirmación de su especificidad estructural y cultural, marcada por la contradicción, la inestabilidad de sus sistemas, el desenfado nebulizador de sus composiciones y lo velado de sus discursos; es desde tal reconocimiento, insistimos, y no desde su abolición, que el investigador garantizará su pertinencia metodológica. Lo contrario, el cerrado metalenguaje que quiera hermetizar su complejo ficcional, abundará en exabruptos insalvables.

Consideraciones finales

¿Cuáles pueden ser los planteamientos conclusivos de este brevísimo análisis de la poética de la ficción colonial de *El desierto*? Muchos, seguramente, no por el éxito de nuestros argumentos, sino por lo rústico de los mismos. Con todo, no vamos a desencantar a nuestros lectores con enumeraciones que ahorran relecturas. Mejor aún, vamos a ampliar el registro de la revisión con el acento que pondremos sobre una sola de las posibles conclusiones: la imprescindible necesidad de que el texto, como obra artístico-literaria y autodescripción poética de sí misma, genere su propio y sincrónico horizonte genológico. Sobre los retos del teórico ante esta bicéfala fisiología textual, alumbramos Lotman:

La creación de un determinado sistema de autodescripción “organiza adicionalmente” y al mismo tiempo simplifica (corta lo “superfluo”) no sólo en el estado sincrónico del objeto, sino también en el diacrónico, es decir, crea la historia de éste desde el punto de vista de sí mismo. La formación de una nueva situación cultural y de un nuevo sistema de autodescripción

reorganiza los estados que la precedieron, es decir, crea una nueva concepción de la historia. (*La semiósfera* 71)

Lo que vendría a significar que la autorregulación de *El desierto* se explyaya, como texto de cultura, sobre los órdenes ideológicos, estéticos y sociales de la cultura colonial novogranadina del siglo xvii. Esa “historia”, que él mismo reactualiza en la memoria cultural, es su único horizonte de realización. Fuera de este la organicidad de su sistema y extrasistema no es posible.

Por este motivo, hemos omitido y reaccionado contra clasificaciones genéricas facilistas que, mucho antes de la evaluación de las particularidades texto-discursivas y culturales de cada hallazgo, ya le tienen como destino un cajón o un anaquel exóticamente decorado. Esto ya sea para suplir “ausencias” que, en el autoestima gregario-nacionalista de algunos críticos e historiadores de las literaturas, los rezaga con respecto a otras tradiciones estético-literarias u otras culturas; o ya sea para vanagloriarse de ser los prístinos (y por consiguiente acreditados) intérpretes de un ignorado canon. Por lo que fuere no podemos violentar las textualidades coloniales con denominaciones que las inserten en un devenir diacrónico —si es eso factible o si sirve para algo más que para jugar con teoremas y viñetas vacías de toda acción de resistencia estética desde el quehacer intelectual— sin antes juzgarlas en su especificidad compositiva y pragmática.

La resolución de los embarazos de una genología de la Colonia, más que un asunto nominativo o del sentido del nombre (que ya es bastante contrariedad), pasa por los mecanismos de significación²⁴ de los nombres otorgados. Los procesos de significación en la configuración ideológica del efecto estético²⁵ en los textos artístico-literarios coloniales es una elucidación

24 “Significación se toma aquí, pues, en el sentido activo de sustantivo verbal: signi-ficación; es un proceso psicológico. Mientras que *sentido* tiene un valor estático, es la imagen mental que resulta del proceso” [énfasis del original] (Guiraud 13).

25 Como denuncia de algunas pretensiones universalistas del “efecto estético” ha escrito Françoise Perus: “En efecto, de este carácter *concreto* de las prácticas de la lectura y la escritura, se desprenden antes que nada la *no-inmanencia del sentido* y la *no-universalidad del valor* de las obras literarias. De hecho, el sentido de las representaciones que articula una obra literaria dada no es ni unívoco, ni inmutable. Es decir, que no es necesariamente el mismo para todos en el interior de una misma formación social, y que no permanece idéntico a sí mismo a través de todos los tiempos. Y, si bien es cierto que el texto como tal organiza dichas representaciones de acuerdo a una lógica propia, ésta, sin embargo, no es puramente formal, sino que resulta de esta dialéctica particular que se establece necesariamente entre unos materiales ideológico-culturales (representaciones, símbolos,

aún pendiente, sin la que es imposible pensar en la delimitación genérica. Dicha configuración es un tema sobre el que, hasta este punto, no hemos mencionado sino sus implicaciones híbridas (archintegradas) en el plano de una poética de la ficción literaria colonial, traslúcida en *El desierto*.

Obras citadas

- Atehortúa Atehortúa, Arbey. “El motivo del encuentro en ‘El desierto prodigioso’, de Pedro de Solís y Valenzuela”. *Revista de Ciencias Humanas*, núm. 30. Web 23 de septiembre del 2010.
- . *La metáfora del camino: aproximación a “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2002.
- . “La pintura en Francisco Álvarez de Velasco”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm. 28, 2010, págs. 78-99.
- . “Manierismo y barroco en ‘El desierto prodigioso’”. *Revista de Ciencias Humanas*, núm. 28, 2001. Web 28 de marzo del 2011.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado: construcción del ídola y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.
- Briceño Jáuregui, Manuel. *Estudio histórico-crítico de “El desierto prodigioso y prodigio del desierto” de Pedro de Solís y Valenzuela*. Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- Cevallos, Francisco Javier. “Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”. *Revista Iberoamericana de Pittsburg*, vol. LXI, núm. 172-173, 1995, págs. 501-515. Web. 24 de abril del 2011.
- Chibán, Alicia y Elena Altuna. “La transtextualidad del Siglo de Oro español en ‘El desierto prodigioso’”. *Thesaurus*, vol. XLIV, núm. 3, 1989, págs. 567-579. Web 22 de abril del 2011.
- Colmenares, Germán. “La economía y la sociedad coloniales 1550-1800”. *Nueva historia de Colombia, vol. 1. (Colombia Indígena, Conquista y Colonia)*. Coordinado por Álvaro Tirado Mejía, Bogotá, Planeta Editorial, 1989, págs. 117- 152.

etc.) ya cargados de sentidos plurivalentes, y el sentido que, de acuerdo con un proyecto ideológico-estético dado, busca conferirles el texto al estatuirlos *como* su interior” [énfasis del original] (33).

- Doležel, Lubomir. “Verdad y autenticidad en la narrativa”. *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 95-122.
- . “Mímesis y mundos posibles”. *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 69-94.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal, España, Lumen, 2005.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Cuba, Fondo Cultural del Alba, 2000.
- Fischer, Sybille María. “‘El desierto prodigioso y el prodigio del desierto’ (1650) del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: los espacios de la literatura”. *Revista Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg*. vol. LXI, núm. 172-173, 1995, págs. 485-499. Web. 28 de marzo del 2011.
- Franco, Jean. “La cultura hispanoamericana en la época colonial”. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 1*. Editado por Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, págs. 35-53.
- García Berrío, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistemas e historia (una introducción)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Gil Tovar, Francisco. “Las artes plásticas durante el período colonial”. *Nueva historia de Colombia, vol. 1. (Colombia Indígena, Conquista y Colonia)*. Coordinado por Álvaro Tirado Mejía, Bogotá, Planeta Editorial, 1989.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Navarra, Eunsa, 1999.
- Gómez Goyeneche, María Antonieta. *El idioma de la imaginería novelesca: la lógica estética del género y su devenir en imágenes*. Bogotá, Poiesis Ediciones, 1989.
- Guiraud, Pierre. *La semántica*. Ciudad de México, Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Harshaw, Benjamin. “Ficcionalidad y Campos de Referencia: reflexiones sobre un marco teórico”. *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 123-157.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Traducido por Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

- . *La semiosfera*. Traducido por Desiderio Navarro, España, Frónesis Cátedra, 1998.
- Mayers, Katheryn. “Modelos visuales y epistemología colonial en las ékfrasis icónicas del ‘Poema heroico’ de Hernando Domínguez Camargo”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm 28, 2010, págs.54-77.
- Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la Conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I*. Editado por Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, págs. 35-53.
- Páramo Pomareda, Jorge. “Introducción”. Solís y Valenzuela, págs. III – LXIII.
- Perus, Françoise. “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del ‘efecto estético’)”. *Lectura crítica de la literatura americana, vol I*. Editado por Saul Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, págs. 329-347.
- Pineda Botero, Álvaro. *Teoría de la novela*. Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1987.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Quispe Agnoli, Rocío. “La adquisición progresiva manifestada del ‘origen’: de la alteridad a la identidad”. *Conquista y contraconquista: la escritura en el Nuevo Mundo (Actas del xxviii Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)*. Editado por Julio Ortega y José Amor y Vázquez, Ciudad de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1994, págs. 137-147.
- Rovira, José C. “Para una lectura del Quito colonial”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 655, 2005, págs. 53-63.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Editado por Rubén Páez Patiño, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 3 vols, 1977, 1984, 1985.
- Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. España, Alianza Editorial, 1984.
- Zilberman, Regina. “A natureza como imagem do país: atualidade de uma representação colonial”. *Conquista y Contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo (Actas del xxviii Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana)*. Editado por Julio Ortega y José Amor y Vázquez, Ciudad de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, 1994, págs. 231-238.

Sobre los autores

Juan Sebastián Cadavid Berrío es licenciado en Literatura de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Su monografía de grado, *La hibridez como dominante genológica y cultural en la Colonia (siglo xvii)*, recibió la valoración *Summa Cum Laude*. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación “Orden colonial y memoria cultural en la construcción de la intersubjetividad latinoamericanista”, en el marco de la Maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Nacional de Colombia. En la misma universidad se ha desempeñado como profesional de apoyo en el Programa de Fortalecimiento de las Competencias Comunicativas Académicas (Lectura y Escritura) a través de los Currículos y Uso de las Lenguas Extranjeras para la Proyección Internacional, en la sede Bogotá. En el marco de dicho Programa y desde el año 2015, desarrolló contenidos pedagógicos para la consolidación de estrategias de fomento de la sistematicidad de la investigación en el ámbito de lo académico y dentro de procesos complementarios de escolarización.

Verónica Lozada Gallego es licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Fue invitada a participar en las sesiones del grupo de estudio Pensamientos Latinoamericanos, en la Escuela de Estudios Literarios, de la misma institución. Coautora del ensayo “Cinco aproximaciones al pensamiento latinoamericano” (*Poligramas* 2015). Actualmente, adelanta la investigación “La inserción del pensamiento migrante”, sobre los referentes teóricos y metodológicos de una poética de los discursos migratorios en América Latina, en el marco de la Maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Nacional de Colombia. En esta última institución dio cursos introductorios sobre las teorías de la ficción literaria latinoamericana y las teorías de la literatura desde Latinoamérica.