

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

Alvaro Pineda Botero, Bogotá

Desde la perspectiva cronológica, la primera novela colombiana, y posiblemente hispanoamericana,¹ se titula *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* y fue escrita por Pedro de Solís y Valenzuela (1624–1711) en la ciudad de Bogotá, hacia 1650.²

La novela permaneció inédita por cerca de 327 años. En su forma original está contenida en dos manuscritos de puño y letra del autor. El primero fue descubierto en Madrid y actualmente reposa en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de dicha ciudad. Contiene veintiún ‘mansiones’ (así llama el autor los capítulos de su obra). El segundo fue descubierto en Medellín, en 1970, y contiene sólo las tres primeras mansiones. Este ha recibido el nombre de ‘Yerbabuena’ y reposa en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Presentan diferencias notables. El de Yerbabuena incluye una dedicatoria incompleta, presenta un estilo más depurado y ciertas descripciones han sido ampliadas y mejoradas.³ También hay diferencia en cuanto a los textos intercalados. Los editores⁴ opinan que hacia 1673 el autor emprendió la revisión de su obra, que dejó inconclusa por haber enviado el original a España para su publicación: ésta nunca se llevó a cabo. En su versión moderna consta de tres tomos publicados en Bogotá.⁵

El cuerpo desmesurado de la novela, compuesto por un conjunto enorme de materiales disímiles, ya la presenta al crítico literario un reto metodológico y conceptual.⁶ Aparecen, integrados en él, más de 2000 poemas del propio Solís, de otros poetas colombianos de su época y de españoles, desde humildes frailes desconocidos hasta de los más notables genios del siglo de oro.⁷ Unas están en español pero hay buen número en latín. También meditaciones ascéticas en prosa tomadas de otros libros, una extensa narración histórica sobre el monacato, amén de autos sacramentales, digresiones de todo tipo, anécdotas, una dedicatoria en verso, poemas laudatorios, jeroglíficos y grabados y un laberinto poético que sirve de introducción.⁸

La unidad estructural está dada por una anécdota central,⁹ según la cual un grupo de jóvenes bogotanos (Andrés, Fernando, Pedro y Antonio), estando de cacería, encuentran una ermita y en ella una profusión de poemas y textos teológicos. A partir de este momento, los protagonistas se dedican fundamentalmente a una labor académica de lectura y escritura, recitación, crítica, parodia y traducción de textos. Hay, además, narraciones intercaladas, como la del ermita Arsenio sobre su vida, y la

de Pedro Porter que descendió a los infiernos. Son frecuentes los cambios de nombre y los disfraces. Las personas sufren visiones sobrenaturales que los llevan a cambiar su comportamiento. Hay señales que interpretan como del más allá. Las peripecias y anagnórisis se multiplican de tal modo que el conjunto es abigarrado y complejo. Así, la inclusión de textos de múltiples orígenes produce desbalances de estilo, género, ritmo y extensión de las mansiones, y se traduce en un desequilibrio estructural.¹⁰

Es interesante subrayar que no se trata de una obra que entre muchas composiciones contiene una novela.¹¹ Considero que poemas, autos sacramentales, leyendas, o digresiones son partes substanciales de la novela. Si la analizáramos como un simple florilegio poético, o como una acumulación de textos de varios géneros sin ninguna atadura o relación entre sí, estaríamos despojándola de una de sus condiciones fundamentales.

Tampoco se trata de una ‘obra final’; sí de dos etapas de su elaboración. Al compararlas podemos apreciar los cambios que sufrió el ‘proceso textual’. Desde esta perspectiva, la obra no es un valor, sino una aproximación al valor, en la cual cada momento de la elaboración recibe la misma importancia. Los manuscritos están llenos de tachaduras, trozos de papel pegados sobre un texto anterior, y gran cantidad de anotaciones al margen, que los editores han transcrito cuidadosamente en la edición moderna. Algunas de tales notas son del tenor de la siguiente: ‘Esta (poesía) se ha deuitar de aquí y poner otra cossa a propósito’ (I, lxxix).

El *Desierto* es, sobre todo, diálogo. Unos personajes dialogan con otros; personajes que son mimesis de personas que tuvieron existencia real y que escribieron otros libros, algunos de los cuales están citados o transcritos en parte. Hay diálogo con innumerables autores; además, de géneros literarios: la prosa narrativa frente a la poesía, el auto sacramental o la digresión ascética; y dentro de cada género, diálogo por ejemplo entre el soneto y la canción, la décima y la octava. Hay rastros de oralidad que dialogan con el discurso erudito de la tradición escrita; la cultura española con la americana en vías de mestizaje y definición; y también el idioma español con el latín.¹² Aunque el diálogo entre los personajes no es ágil, el autor demuestra dominio técnico al encajar unas voces en otras. La palabra se va cediendo para remontarse, en ocasiones, a épocas lejanas.

Estos procedimientos amplían el ámbito de la ficción. Cada poema intercalado o digresión mística implica un nuevo hablante, otro lenguaje. El universo se va desgajando en múltiples planos de realidad, cada uno de los cuales es sometido a cuestionamiento y comprobaciones. Así se acentúa un efecto típico del Barroco: todo es apariencia, fugacidad, movimiento.

El conjunto refleja la intención de representar un universo dialógico y polifónico, en el cual cabrían muchas voces, muchas conciencias y horizontes. Digo ‘intención’ porque, en realidad, no llega a darse el dialogismo¹³ en sentido estricto. Si a nivel superficial hay diálogo de

formas, como se dijo, a nivel profundo sólo hay reiteración de una misma ideología. Todos los textos y todas las intervenciones tienen un sólo objeto: la muerte y las doctrinas católicas sobre la salvación. Toda voz subversiva o contraria al dogma queda acallada o suprimida. El dialogismo trata de surgir en un mundo monológico, pero ni el autor ni los personajes se atreven a adoptar ideologías diferentes.

En la novela, los protagonistas son, ante todo, poetas y críticos literarios; y gran parte de la anécdota se orienta a describir de manera minuciosa su labor académica y sus estados de ánimo en los momentos de creación poética. Estos elementos apuntan en la dirección de la autoconciencia narrativa. En el Barroco, el arte es el terreno más propicio para producir la paradoja autoconsciente: se pinta al pintor pintándose (Velázquez), se relata el relatar y los cartapacios en que se escribe se extravían (Cervantes), se habla del gran teatro de la vida o del teatro dentro del teatro. Los límites entre la ficción y la realidad, entre la creación y la crítica, entre el sujeto y el objeto van quedando desvirtuados. En algunos casos el procedimiento de autoconciencia tiene por resultado involucrar al espectador o lector en el proceso creativo y hacerlo cómplice. En sus más elaboradas aplicaciones, tales efectos se convierten en puestas en abismo, encadenamiento vertiginoso de visiones o espejos enfrentados que enfatizan la sensación de fugacidad del mundo.

De esta manera, la novela incluye también su contranovela: tradición literaria, creación, crítica y análisis, todo dentro del mismo texto. La novela puede verse también como una especie de libro de actas de un club literario, o cofradía, antecedente y prefiguración de otras cofradías que florecerían en Bogotá al final de la colonia y en la época republicana.

Sus integrantes son conscientes de estar participando en tal labor intelectual. Bien saben que no se trata de un certamen de troversos orales, sino de uno de escritores eruditos plenamente inmersos en la tradición de la escritura y la lectura, herederos del Mester de Clerecía de la más alta estirpe medieval.

Encontramos en la voz narrativa un marcado interés por demostrar su capacidad para versificar, recordar y transcribir extensos poemas en latín y en español, es decir, alardea de conocer la tradición y de poder comentarla, criticarla y, si fuere el caso, modificarla.

Utiliza el autoelogio: los versos que acaba de componer 'son tales que eran suficientes no sólo para ostentar vn muy lucido ingenio, sino para manifestar vn muy adelantado y aprovechado espíritu' (III, 71). Son personajes de ficción conscientes de serlo. Dijo Arsenio: 'así iré ciñendo su relación para que prosigamos las Consideraciones y demos fin a esta Mansión' (I, 411). ¿Cómo habría podido saber un Arsenio de la vida real que él mismo y su relato quedarían consignados en determinada mansión de la novela que leemos? La conciencia crítica (frente a la forma literaria) se vuelca sobre el texto. Al final de la extensa digresión sobre el monacato, Fernando exclama: 'Fácil será el atar el hilo, que aunque la

digresión parece que ha sido tan grande, no ha originado olvido' (II, 193). Así mismo, un personaje de ficción califica como ficticia una historia que acaba de contar: Arsenio se refiere a la historia de Pedro Porter como 'visión imaginaria' (I, 413).

Fernando, en una carta a su hermano Pedro, le habla sobre el libro *Aula Dei* que recién ha leído, y critica los muchos errores con que salió impreso (II, 808). Al comparar la prosa con la poesía afirma que aquella es como 'vna matrona noble y honesta, cuyo vestido ha de ser muy grave y circunspecto, sin consentir superflo ornato. Más 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' (II, 265). A continuación emprende una alabanza de la poesía: los gentiles creían que el poder de la poesía es tal que con ella podía acercarse la luna hasta la tierra, lo cual lo expresa con un verso tomado de Virgilio: 'Carmina de coelo possunt deducere lunam' (II, 267).

Como poetas y escritores adhieren sin reservas a la tradición platónica de la inspiración. La labor de escritura es permanente y la crítica se confunde con la misma creación. Andrés escribe nuevos versos en respuesta a los que ha leído; escribe correcciones y variantes en las márgenes, lo mismo que le propio autor en las márgenes de sus manuscritos. Parecería que la acción de Andrés fuese apenas un reflejo de la del propio autor.

En este tipo de reflejos entre la labor del autor y la labor de su personaje existe un curioso intercambio de puntos de vista. En la Mansión primera, Andrés se encuentra solitario en la cueva del ermitaño y se dedica a componer tres epigramas en latín. El narrador, que no es testigo presencial y que al narrar actúa en posición heterodiegética intradiegética (no participa en los hechos pero penetra en la conciencia del personaje), de repente se convierte él mismo en protagonista – poeta, se declara 'envidioso' de lo que escribe su personaje y añade él mismo otras composiciones (III, 65). Abandona su actitud heterodiegética y asume una homodiegética: no respeta el ámbito ficticio que ha creado para Andrés sino que lo invade y el autor mismo se vuelve protagonista, acapara la atención del lector, desplaza y compite con Andrés. No contento con esto, una vez terminado su epigrama, aporta cuatro sonetos más de su propia cosecha, los cuales compone en respuesta a los 3 epigramas de Andrés. La acción ya no transcurre en la ermita sino, posiblemente, en el estudio del autor, en donde se lleva a cabo el acto de la escritura. Luego el autor recapacita, se da cuenta que ha abandonado a su ente ficticio y al espacio de la ficción, y regresa a él: 'I será bien que, dejando por aora el Prodigio del Desierto (San Bruno), me pase al Desierto Prodigioso a referir como don Andrés [...]' (III, 70).

En este mismo pasaje aparece, de parte del narrador implícito, una aguda conciencia respecto a sus posibles lectores.¹⁴ El autor, al concluir

su epigrama latino, se da cuenta que no todos leen latín y, quienes no lo hacen, para que no queden molestos, podrán deleitarse con los poemas en español que a continuación inserta.

Ejercen el oficio de traductores, actividad sobre la cual también hacen comentarios: ‘Solo quiero que me oygáys vna octava en que he traducido el epitafio del sepulcro de San Bruno, que teniendo ocho versos en latín, me ha sido fuerza el ceñirle en otros ocho en romanze’.

Se alude a un trabajo a dos manos: Fernando le envía a Pedro unos cuadernos manuscritos que ‘contienen unos amorosos soliloquios [...] para que con ellos hagás algunas mansiones como las del *Desierto Prodigioso*’. Hay un juego curioso en estos intercambios, que de alguna manera recuerdan el caso de los ‘cartapacios’ de *El Quijote*. La novela que leemos no está completa y nosotros, los lectores, asistimos al proceso de su escritura. No sabemos si los cuadernos que envía Fernando están ya incluidos, o quedarán incluidos en futuras mansiones (se anuncia una ‘segunda parte’), que quizás nunca tendremos la oportunidad de conocer. En otras palabras, como sucede en *El Quijote*, la historia rueda por ahí, en consejas y cuadernos manuscritos, y muchos contribuyen a formarla, y la versión que nos llega es sólo una entre otras posibles.

Tal acumulación de pruebas conforman un entretejido textual sobre el cual se vuelca la autoconciencia. El tema del laberinto, que está presente en muchas instancias, se evidencia de la manera más contundente en tal entretejido. Ya mencioné que la estructura de la obra parece introducirse por el camino de la polifonía y el dialogismo, sin lograrlos, porque finalmente el autor omnisciente opta por la superestructura absolutista de la doctrina católica que acalla cualquier interpretación de la vida y de la muerte que se aparte del dogma. En otras palabras, la novela ha cumplido su misión literaria, el argumento ha quedado cerrado, pero el objeto central, que es el de dar una respuesta al misterio de la muerte, no se ha logrado, porque, hoy lo sabemos, el lenguaje con su poder diseminador, al ampliarse de tal manera, más que aclarar, convierte toda significación en un espantoso laberinto.

* * *

De tam divina Aurora,
Euterpe Musa, canta luzes puras;
choros forma canora
de gratia tanta. Honores tu procuras
si grata celebrares
de María candores singulares.

De tam excelsa Rosa
divulga, Flora, Tu, gratos primores,

convocando, amorosa,
de tam ameno campo suaves flores
de malitiosa spina,
intacta stando, Rosa peregrina.

De tam candida Luna
maculas tu negando tenebrosas,
confunde te Fortuna,
famas solicitando, si famosas
de varia Luna tantas
firmes, triumphantes, prodigiosas plantas.

Sol, luces tu, dando
luces solares de tam claro oriente,
O María, volando,
O fama excelsa, tu, clama alta mente
quando nubes ignoras
foelices stationes, gratas horas.

De ave tam rara, o aves,
de gratia celebrando altas cantiones,
remitto afectos tam suaves,
devoto aplaudo devotiones.
María, tu me exaltas
acceptando; tu das mercedes altas.

O amor, triumphos canta,
animos convocando superiores.
O tu, de Christo planta,
fructuosos concede altos honores.
Procede grata pia,
Rosa, Aurora, Sol, Ave, María.

Pedro de Solís y Valenzuela pone en boca de su personaje Andrés este poema, y afirma que estos versos ‘se leen en lengua latina y también en la española’. En nota del pie de página el editor explica que para leerlo como si estuviera redactado en latín ‘ayudan las grafías propiamente latinas como spina, Stando, Triumphantes, gratia, remitto’. Para leerlo en español ‘resultan inconvenientes las grafía latinas que citamos arriba y debemos eliminarlas mentalmente durante la lectura’ (*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (Bogotá: Caro y Cuervo, 1985), III, 45-46).

NOTAS

- ¹ Héctor Orjuela, en la introducción a la edición abreviada de la novela (Bogotá, Caro y Cuervo, 1984) sostiene la tesis de que se trata de la primera novela hispanoamericana. Orjuela cita y analiza cierto número de obras escritas durante las épocas del Descubrimiento, la Conquista y la Colonia, incluyendo crónicas de Indias, en las cuales encuentra ‘elementos narrativos y de ficción’, pero, según su análisis, ninguna, con excepción de *El desierto*, merece tal honor.
- ² Véase Jorge Páramo Pomareda, Introducción a *El desierto* (Bogotá, Caro y Cuervo, 1977), I, xlix.
- ³ Al Arzobispo D. Melchor de Liñán y Cisneros, Presidente de la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá, Capitán General y Visitador General del Nuevo Reino de Granada, entre 1671 y 1673.
- ⁴ La edición estuvo a cargo de Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceño Jáuregui y Rubén Pérez Patino. El texto está acompañado de abundantes notas de pie de página de tipo filológico, metodológico, geográfico, de cultura general, que son de ayuda invaluable para el lector.
- ⁵ Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 1984 y 1985.
- ⁶ El primer tomo de la edición moderna tiene 644 páginas, 829 el segundo y 204 el tercero.
- ⁷ Según el inventario realizado por Baltazar Cartero y Huerta, uno de los primeros comentaristas del manuscrito de Madrid. Véase la nota de Páramo, *op. cit.*, xliii.
- ⁸ En la mansión X (manuscrito de Madrid) faltan 63 folios que seguramente corresponden a un auto sacramental completo sustraído en España.
- ⁹ La acción ocurre en el desierto de la Candelaria, cercano a la ciudad de Tunja, en donde existe desde la colonia un monasterio. Al final de la obra se anuncia una ‘segunda parte’. La novela queda inconclusa (posiblemente se perdió una o varias páginas finales del manuscrito de Madrid). En la vida real los personajes corresponden a Fray Andrés de San Nicolás y Vargas (1617–1666) quien, luego de hacerse religioso, viajó a Europa y llegó a ocupar la rectoría de la Universidad de Alcalá de Henares; Pedro de Solís y Valenzuela, el autor; Fernando Fernández de Valenzuela, su hermano, quien se hizo cartujo en España, y Antonio de la Cruz Acero (1596–1667), conocido pintor colonial santafereño. Para más detalles históricos véase Manuel Briceño Jáuregui, *Estudio histórico crítico del ‘Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto’* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1983).
- ¹⁰ Por ejemplo, la primera mansión tiene 48 páginas. y la xxi, 337.
- ¹¹ Héctor Orjuela publicó lo que él considera ‘la novela inserta’, es decir, el argumento, despojándolo de composiciones poéticas, digresiones y textos intercalados. Véase su introducción a *‘El desierto prodigioso y prodigio del desierto’: Primera novela hispanoamericana.* (Bogotá: Caro y Cuervo, 1984).
- ¹² Uno de los casos más interesantes de este choque lingüístico es el poema de seis estrofas, cuya primera dice:

De tan divina Aurora
Euterpe Musa, canta luzes puras;
Choros forma canora
De gratia tanta. Honores tu procuras
Si grata celebrares
de María candores singulares.

Según el autor se puede leerse tanto en latín como en español (III, 45).

¹³ Utilizo el concepto de Dialogismo en el sentido propuesto por M. Bajtín. Véase de este autor *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura económica, 1979).

¹⁴ Es evidente que Solís escribía, más que para el público americano, para el español, que consideraba más culto. Hay un *lapsus* interesante que así lo revela: 'Era esta mañana [...] por el mes de diciembre, que en aquel hemisferio es tan abundante de rosas y floers como puede ser abril o junio en España' (III, 85) (el subrayado es mío). Solís escribe en Bogotá, pero está pensando en la localización de su lector español; si no, ¿por qué se refiere al entorno americano como 'aquel hemisferio'?