

# PRECISIONES SEMÁNTICAS Y CONTRIBUCIONES TEMATOLÓGICAS EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EL DESIERTO PRODIGIOSO* Y *PRODIGIO DEL DESIERTO*

SEMANTIC PRECISIONS AND THEMATIC CONTRIBUTIONS IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF *EL DESIERTO PRODIGIOSO* Y *PRODIGIO DEL DESIERTO*

PRÉCISIONS SÉMANTIQUES ET CONTRIBUTIONS THÉMATOLOGIQUES SUR LA STRUCTURE NARRATIVE DE *EL DESIERTO PRODIGIOSO* Y *PRODIGIO DEL DESIERTO*

PRECISÕES SEMÂNTICAS E CONTRIBUIÇÕES TEMÁTICAS NA ESTRUTURA NARRATIVA DE *EL DESIERTO PRODIGIOSO* Y *PRODIGIO DEL DESIERTO*

**Juan Sebastián Cadavid-Berrio**

Investigador del grupo Estudios del Discurso, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.  
jscadavidb@unal.edu.co  
<https://orcid.org/0000-0003-4619-1191>

**Verónica Lozada-Gallego**

Investigadora del grupo Estudios del Discurso, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.  
vtlozadag@unal.edu.co  
<https://orcid.org/0000-0003-1417-0513>

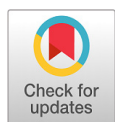
## RESUMEN

El presente artículo reformula, desde la semántica narrativa extensional y la temática representacional, algunas de las categorías analíticas que han caracterizado las revisiones historiográficas y críticas de la obra de ficción literaria colonial *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*. En primer lugar, se deslindan la fábula y el argumento dentro de la estructura narrativa del texto empírico. También se elucida una propuesta de cadena de motivemas, con su respectiva cadena de motivos, para probar la sistematicidad total del texto y las múltiples subestructuras y tipos discursivos que hibrida. A continuación, se propone una reconfiguración de los niveles narrativos que componen el campo de referencia interno del texto de ficción. Finalmente, se apuntan algunos de los principales problemas para establecer la proyección genérica de las textualidades coloniales dentro de la historiografía y la crítica literaria, y se cuestiona la tendencia a fragmentar y distorsionar la unicidad textual de las obras.

**Palabras clave:** *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*; estructura narrativa; semántica narrativa; temática representacional, estructura argumental, crítica literaria, historiografía.

## ABSTRACT

This article reformulates, from extensional narrative semantics and representational thematic approaches, some analytical categories that have been typically used in historiographical and critical reviews about colonial literary work *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*. First, the fable and the plot are set apart in the narrative structure of the empirical text. A proposed chain of motifemes is also



Recibido: 2021-08-17 / Aceptado: 2021-12-12 / Publicado: 2022-05-17

<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n2a05>

Editora: Dra. Doris Correa, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2022. Este es un artículo en acceso abierto, distribuido según los términos de la licencia Creative Commons BY-NC-SA 4.0 Internacional.



*Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*

MEDELLÍN, COLOMBIA, VOL. 27 ISSUE 2 (MAY-AUGUST, 2022), PP. 374-391, ISSN 0123-3432

[www.udea.edu.co/ikala](http://www.udea.edu.co/ikala)

elucidated, with its respective chain of motifs, to test the overall systematicity of the text and the multiple substructures and discursive types it hybridizes. Next, a reconfiguration of the narrative levels that make up the internal field of reference of the fictional text is proposed. Finally, some of the main problems in establishing the generic projection of colonial textualities within historiography and literary criticism are pointed out, and the tendency to fragment and distort the textual uniqueness of the works is called into question.

**Keywords:** *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; narrative structure; narrative semantics; representational thematic approaches, plot structure; literary criticism, historiography.

### RÉSUMÉ

Cet article reformule, à partir de la sémantique narrative extensionnelle et du thème représentationnel, certaines des catégories analytiques qui ont caractérisé les critiques historiographiques et critiques de la fiction littéraire coloniale *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. En premier lieu, la fable et l'argument sont délimités dans la structure narrative du texte empirique. Une proposition de chaîne de motifs est également élucidée, avec sa chaîne de motifs respective, pour prouver la systématisme totale du texte et les multiples sous-structures et types discursifs qu'il hybride. Ensuite, une reconfiguration des niveaux narratifs qui constituent le champ de référence interne du texte de fiction est proposée. Enfin, certains des principaux problèmes pour établir la projection générique des textualités coloniales dans l'historiographie et la critique littéraire sont soulignés, et la tendance à fragmenter et à déformer l'unicité textuelle des œuvres est remise en question.

**Mots clés :** *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; structure narrative ; sémantique narrative ; thématologie représentationnelle ; structure de l'intrigue ; critique littéraire ; historiographie.

### RESUMO

Este artigo reformula, a partir da semântica narrativa extensional e do temática representacional, algumas das categorias analíticas que têm caracterizado as revisões historiográficas e críticas da ficção literária colonial *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Primeiramente, a fábula e o argumento são delimitados na estrutura narrativa do texto empírico. Também elucidada uma cadeia de motivema proposta, com a sua respectiva cadeia de motivos, para testar a sistemática geral do texto e as múltiplas subestruturas e tipos discursivos que hibridiza. Seguidamente, apresentamos uma proposta de reconfiguração dos níveis narrativos que compõem o campo de referência interno do texto ficcional. Finalmente, apontamos alguns dos principais problemas para estabelecer a projeção genérica das textualidades coloniais dentro da historiografia e da crítica literária, e questionamos a tendência a fragmentar e distorcer a singularidade textual das obras.

**Palavras-chave:** *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; estrutura narrativa; semântica narrativa; crítica literária; temática representacional; estrutura da trama; historiografia.

## Introducción

No pueden escatimarse los esfuerzos por refinar el metalenguaje que fundamenta la teorización sobre la ficción literaria, ni siquiera cuando la profundización teórica suponga una reformulación de las semblanzas historiográficas y críticas que han nutrido nuestras primeras y más importantes intenciones investigativas y sus respectivos objetos de estudio. A mayor precisión en el metalenguaje descriptivo del fenómeno, será mayor la agudeza en la aproximación crítica y habrá mayor rigurosidad en la periodización y en la sistematización historiográfica.

Partimos de esta premisa para desarrollar un ejercicio de revisión teórica de algunos de los más extendidos planteamientos que han ido perfilando la lectura contemporánea de la monumental obra de ficción literaria novogranadina *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*<sup>1</sup> (en adelante, *El desierto*), de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), y que son irreconciliables con los avances que, en materia de semántica literaria y semiótica del texto y de la cultura, enriquecen los debates y la teorización en torno al fenómeno literario.

Esta revisión tiene como eje de su cartografía conceptual la distinción semántica entre *fábula* y *argumento*, formulada dentro de la teoría de la estructura narrativa y de la tematología literaria. Las evaluaciones artificiosas que han desmembrado a *El desierto* en novelas, hagiografías, cuentos, etc., insertos en una suerte de texto misceláneo (sin precisiones en torno a la noción de texto y mucho menos sobre los mecanismos de producción de

sentido en la ficción literaria colonial), son reformuladas sobre la base de la fábula y del argumento del objeto empírico en cuestión.

La incorporación de los avances teóricos de la lingüística a las reflexiones narratológicas permitió comprender y superar el inmanentismo de la semiótica del texto literario y poner de manifiesto el problema de los procesos de significación del sistema de modelización secundario y los procesos de resignificación de los referentes extratextuales, el problema de una pragmática del lenguaje literario. La semántica narrativa extensional es la vertiente que estudia, partiendo de la semiótica del texto literario y su probado “funcionamiento sintáctico de la obra narrativa” (Albaladejo, 1990, p. 304), la construcción del universo referencial en el que las estructuras literarias cobran significado extensivo, en tanto modelizaciones y representaciones ficcionales. No obstante, como bien lo advierte Tomás Albaladejo (1990), esta superación comprensiva no puede ser, en ningún caso, un abandono:

[...] la semántica extensional literaria cuenta con la sintaxis semiótica para la explicación de la relación del referente con el texto, puesto que la razón de ser del referente literario está precisamente en que es representado en la obra de arte verbal, a cuya explicación tan puntualmente se ha dedicado la sintaxis semiótica, en el ámbito de la intensión (p. 305).

En este sentido, la investigación sobre los fenómenos literarios plantea para la poética (en tanto ciencia del lenguaje literario) dos derroteros, según la semántica narrativa extensional de la temática representacional, en la teoría de los mundos ficcionales de Doležel (1999): 1) desarrollar procedimientos de descubrimiento verificables y precisos para analizar y clasificar las obras literarias, y 2) “la tarea de construir y comprobar (con análisis y experimentación) MODELOS FORMALES de estructuras literarias y de sus aspectos particulares” (p. 51). Los avances en ambos sentidos han implicado la intensificación del conocimiento en torno a la teoría de la estructura narrativa literaria, siendo este el escenario en el que emerge la redefinición de las nociones de *fábula* y de *argumento*.

1 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 “manuscrito de Yerbabuena”, denominaciones correspondientes a los lugares donde fueron descubiertos hace poco más de cincuenta años (véase Solís y Valenzuela, 1977, 1984, 1985). En adelante se cita esta edición. Además, respetamos la ortografía de los manuscritos para las citas textuales, nombres propios y títulos de documentos insertos.

La escuela formalista rusa había determinado la distinción de estas nociones en dos esquemas: la *fábula* como una secuencia de motivos presentados en orden cronológico y causal; mientras que al *argumento* corresponde la secuencia de los mismos motivos, pero en el orden en que la información se presenta en la obra literaria.

Sin embargo, en este proceso de afinar los postulados para el estudio de la estructura narrativa literaria, se hace necesario pensar en un modelo que supere la condición distribucional y que propenda por el descubrimiento de las funciones textuales. En este sentido, la propuesta de redefinición de estas dos nociones clásicas, por parte de Doležel, está situada en encontrar lo específico de estas dos ordenaciones en clave de funciones textuales. La *fábula*, entonces, será “el orden secuencial de motivemas” y el *argumento* es “el orden secuencial de motivos” (p. 62).

378

Para entender esta diferenciación, es necesario precisar que el *motivema* es una proposición que predica un acto de un actante (pertinente para una semántica narrativa extensional de una temática interpretacional) y que el *motivo* es una proposición que predica una acción de un personaje (pertinente para una semántica narrativa extensional de una temática representacional). Sobre estas dos nociones nos detendremos más adelante. Esto implica que la *fábula* presenta la secuencia invariante de la historia, independientemente de la variedad de secuencias de motivos que presenta la estructura narrativa.

Con fines puramente propedéuticos, que sean útiles para los investigadores en ciernes, iniciaremos por la descomposición analítica de la subestructura argumental del objeto empírico, al retomar, de su propia textura, los predicados que revelen su unicidad textual, para luego presentar su traducción al nivel abstracto del metalenguaje (esquemas de estratificación), en el que radican los principales malentendidos interpretativos que se han producido por varios críticos acerca de *El desierto*.

## Subestructura argumental

Desde la semántica narrativa extensional de la temática representacional, en la teoría de los campos y marcos de referencia de Benjamin Harshaw (1997), se nos precisa que: “No hay ‘textos narrativos’, sino tan sólo textos que contienen estructuras narrativas, junto con estructuras de espacio físico, estratificación social, creación de personajes, despliegue de ideas, ambiente, etc.” (p. 136). Luego, la totalidad de la estructura narrativa de un texto artístico literario dado no nos es proporcionada sino por medio de objetivaciones de lectura. Esto implica que cada lector de una obra construye, como requisito interpretativo, una delimitada guarnición para recuperar los más relevantes desplazamientos dentro de la estructura narrativa: a esta subestructura la denominamos “argumento”.

Como eslabón semiótico fronterizo traduccional entre el lenguaje literario empírico y el metalenguaje poético descriptivo, todo argumento está subdividido en múltiples *acontecimientos* y *motivos*.

*En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico. De ello se infiere que ninguna descripción de un hecho o acción en su relación con el referente real puede definirse como acontecimiento o no acontecimiento antes de resolver la cuestión acerca de su lugar en el campo semántico estructural secundario, determinado por el tipo de cultura (Lotman, 1982, p. 285).*

No obstante, la conflictual relación de estas subestructuras con los demás elementos del texto artístico literario, elevadas sobre la “imagen del mundo” tanto en el sistema textual como fuera de este (Lotman, 1982, p. 285), puede desencadenar asociaciones de lectura que no reconozcan los campos semánticos franqueados por los *acontecimientos* dentro de un *argumento*. La importancia de precisar inicialmente este vórtice informativo no radica en que como parte estructural tenga primacía sobre las demás estructuras composicionales; solo que, en su especificidad, permite anticipar algunas ideas que, en una exégesis particular, son

el pródromo de las imprecisiones o de los aciertos teóricos y críticos.

En el argumento de *El desierto*, que a continuación desarrollamos, dejamos explícitamente destacadas las diferencias sustanciales de las que partimos con respecto a las elaboraciones similares de otros estudiosos.

### El argumento de *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*

Cuatro jóvenes de casta, los hermanos Fernando y Pedro, el primo Andrés y su amigo Antonio, se encuentran de cacería en los campos de Ráquira. Andrés se separa del grupo y halla una cueva tenebrosa con inscripciones en verso y una calavera. El joven entra en la caverna, se topa con unos cartapacios (“Meditaciones a la Muerte”), una imagen de la Virgen de Chinquinquirá y de San Bruno. Andrés localiza a sus compañeros y les comparte su hallazgo.

Los amigos, conmovidos por lo leído, se dirigen a la cueva. Allí leen otros versos con los que todos se emocionan e inician la escritura de sonetos que completan partes en blanco de los cartapacios. En seguida, reanudan la lectura de las “Meditaciones a la Muerte”.

El grupo de jóvenes pernocta en la caverna y a la mañana siguiente recibe la visita del habitador del lugar, el anacoreta Arsenio. Celebran con sonetos y declamaciones, tanto el regreso del anciano como a todas aquellas inscripciones edificantes para sus espíritus.

El eremita se percata del marcado interés de Andrés por la vida ascética. El joven es fuertemente persuadido por el eremita y, finalmente, decide internarse en el Convento de La Candelaria (conocido con el místico sobrenombre de “Desierto”), mientras que sus camaradas siguen en compañía de Arsenio en la gruta.

Dentro del recinto, el anciano ermitaño cuenta parte de su vida, refiriendo la historia de su pasado

en su natal España: su matrimonio y la historia de Leoncio y Roselinda. Les comparte la lectura de la “Historia del Hijo Pródigo” en verso. Todas estas narraciones resquebrajan los espíritus de los muchachos, haciendo que Pedro y Antonio declamen y escriban sonetos con profusión excepcional.

Continúan en este lugar ameno, arcádico, eutrápélico, lleno de virtudes y de conocimiento divino, leyendo en voz alta las meditaciones del “Juicio Particular de Cada Uno, del Juicio Infernal”\*. El ermitaño les comparte a los mancebos la leyenda popular de Pedro Porter\*, como indicación de las factibles consecuencias y castigos de una conducta indecorosa.

Tiempo transcurrido, los tres amigos y Arsenio se enteran del día de la ordenación de Andrés en el Convento de La Candelaria. Una vez convocados a la celebración y con propósito laudatorio, se representa la comedia “El hostal”\* [que en el manuscrito de Madrid está incompleta]. La unión de los jóvenes con Arsenio trae de nuevo mucha lectura de romances, sonetos, canciones y demás versos escritos indistintamente por autores diversos u originales.

Como interrupción al embelesamiento, se acerca la hora en que Fernando, Pedro y Antonio deben regresar a sus hogares, ya vencido el tiempo del permiso dispensado por sus padres. Antes de esto, el anacoreta les relata la biografía del Glorioso Patriarca San Bruno\* y la fundación de la iglesia Cartujana\*, a la vez que narra los anales de la religión cristiana; a lo que Pedro y Antonio responden con declamaciones de versos dedicados al santo. Fernando, conmovido por todo lo referido, expresa que quiere unirse también a la orden cartujana.

Se dilata la partida de los virtuosos jóvenes criollos debido a la narración de Arsenio sobre su vida y los sucesos en el Nuevo Mundo junto a su prima Casimira y el encuentro con el asceta del que extrajo su nombre actual: Arsenio. Da cuenta de las maravillas espirituales que recibió al encauzar

su vida por el camino de la ascesis. Posteriormente, fray Andrés de San Nicolás se recoge en el convento, mientras que Arsenio le pide al prior del recinto que lo reciba en su aposento para hacerse fray Arsenio de San Pablo.

Fernando, Pedro y Antonio vuelven a sus casas, no sin antes recitar, en agradecimiento a todos los prodigios hallados en ese Desierto. Cuando los hermanos Fernando y Pedro regresan a su hogar, cuentan a su padre todos los sucesos que vivieron en el claustro.

Ulteriormente, a Fernando se le encomienda llevar el cadáver insepulto de fray Bernardino de Almanza hasta España\*. Para este viaje, pide a su hermano Pedro y a su amigo Antonio que lo acompañen a pasar, primero, por el Convento de La Candelaria.

Reunidos estos jóvenes junto con fray Joan del Rosario, en Villa de Leyva, ven la Representación del Bautismo que en la persona de Christo Señor Nuestro hizo S. Joan Baptista en las Riberas del Jordán. También son espectadores de la obra dramática “Famoso Auto Sacramental”.

Fernando, finalmente, viaja a hacerse cartujo en España. Antonio y Pedro, en compañía de su padre, reciben la carta de Bruno de Solís y Valenzuela, nombre que adopta Fernando, informando que se ha ordenado cartujo en Santa María del Paular. El padre de Pedro y Bruno, don Pedro, se retira para convertirse en un ermitaño dedicado a las virtudes del espíritu. Finalmente, Pedro y Antonio reciben una notificación por parte de fray Andrés, en el que les participa la noticia de que Arsenio ha muerto. Aunque se había prometido con anterioridad la segunda parte de *El desierto*, la narración se interrumpe en este punto.

Héctor Orjuela (1984, 1986, 2003), al reconstruir el argumento de *El desierto*, subvalora las situaciones y acontecimientos que hemos señalado con asteriscos (\*). En su particular manera de interpretar la obra, Orjuela opta por llamar “elemento(s) superfluo(s)” a estos episodios, al ser, según él,

simplemente ornatos oscurantistas de lo que considera la “novela” dentro de *El desierto*.

Para el crítico colombiano, la “novela” tiene como eje central las aventuras de Arsenio y esta tesis se refuerza en una de sus obras (2003), en la que presenta el extracto y la edición de la “novela” inserta, con el título de *Las aventuras de Arsenio, el ermitaño*.

Estos asuntos serán profundizados más adelante, pero es notable cómo la fragmentación de la unidad sistémica del texto tiene raíz en la subestructuración del argumento como recurso interpretativo (Cfr. subestructuras argumentales similares a la de Orjuela, en: Arango, 1989; Cristina, 1989; Fajardo, 2002).

Lo que se infiere de la línea argumental que hemos desdoblado es que, lejos de aislarse como estructura autónoma dentro del sistema del texto, se integra orgánicamente con las demás subestructuras en un todo indisoluble y complejo que consiente la textura de *El desierto*.

Los elementos que en otros trabajos se piensan como remanentes que obstruyen el fluir de un solo nivel o que por pretermisión se transforman en vacíos de información textual, cobran para nosotros vitalidad operativa dentro de un gran sistema de representaciones, tanto metaliterarias como culturales.

### De la estructura narrativa a la relación de motivos

Con el establecimiento de la subestructura argumental, podemos ahora ceñirnos a una estructura narrativa acorde con nuestros presupuestos. Flor María Rodríguez-Arenas (1995) levanta un modelo de la estructura narrativa de la obra que, dado su minuciosidad y acopio, vale reproducir aquí con algunas importantes reorganizaciones (véase Figura 1).

Hemos enumerado en corchetes y negrillas las secuencias narrativas que nos servirán para nuestra discusión.

**Figura 1** Estructura narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela.

Estructura narrativa de  
EL DESIERTO PRODIGIOSO Y EL PRODIGIO DEL DESIERTO  
Pedro de Solís y Valenzuela

[1]	Narrador 0 (no representado)		[Andrés → cueva = (inscripciones y dibujos, “cartapacios”)]
[2]	Amigos	↔	Arsenio... “cartapacio”
[3]	Arsenio = (Narrador 1) comienza el recuento de su vida [historia 1]		
	Juventud		amigos Leoncio - Roselinda [historia 2] (Visión de la mano)
[4]	Amigos	↔	Arsenio [“cartapacio” Andrés ingresa al Convento de La Candelaria]
[5]	Narrador 1 = Pedro Padilla		[historia 3] (Visión del hombre sin cabeza) Arsenio Leonor = (Delia) [continúa historia 1] Arsenio Casimira Arsenio Ascanio ↔ (Casimira) SUSPENSO
[6]	Amigos	↔	Arsenio
[7]	Narrador 1 =	=	casos de personas que han visto el averno (Éxtasis/ visión/ resurrección) Pedro Porter [historia 4] SUEÑO SUSPENSO
[8]	Amigos	↔	Arsenio
[9]	Narrador 1 =	=	Pedro Porter [continúa historia 4]
[10]	* Fernando = Narrador 2		[narra brevemente un caso semejante]
[11]	Grupo	↔	Arsenio
[12]	* Padre Prior = Narrador 3		Convento de La Candelaria [historia 5] ...[“Cartapacio”]
[13]	Grupo	↔	Arsenio
[14]	Narrador 1 = vida de San Bruno		[historia 6] SUSPENSO Parlero difunto de París [cuentecillo]
[15]	Grupo	↔	Arsenio
[16]	Narrador 1 = vida de San Bruno [continúa historia 6]		SUSPENSO Vida de San Benito [historia 7] Raciones de carne [anécdota] Aparición de San Pedro [anécdota] Conde Rogerio [suceso] [Continúa historia 6]
[17]	Amigos	↔	Arsenio... [“cartapacio”... Fernando viaja a España]
[18]	Narrador 0 jilguero [Suceso]		
[19]	Narrador 1 = continúa el recuento de su vida [historia 1]		
	Ascanio ↔ Casimira ermitaña		Arsenio (toma nombre de Arsenio 1) SUEÑO Arsenio Arsenio 1 Arsenio Casimira monja
[20]	Grupo	↔	Arsenio se hace religioso
[21]	Narrador 0 = (se identifica como Pedro de Solís y Valenzuela)		Narra la vida de los amigos después de que Arsenio ha ingresado al Convento de La Candelaria Hurto de la calavera [caso] Don Juan [caso]...] Don Martín [caso]... “cartapacio” Don José [caso]...] Don Martín y su padre [caso].] Arzobispo Almanza [Suceso]

*Nota:* Las numeraciones en negrilla y en corchete son nuestras. *Fuente:* Rodríguez-Arenas (1995, pp. 481-482).

Rodríguez-Arenas marca, en la estructura narrativa, los momentos en los que se presentan las intervenciones de los distintos narradores y las historias que estos relatan. Por un lado, se identifica un *narrador 0* que cuenta la reunión de los cuatro jóvenes con Arsenio y demás hechos que se dan en ese periplo. Por otro lado, se reconocen otros tres narradores, a los que el *narrador 0* les cede la voz. Finalmente, observamos cómo el *narrador 0* revela su identidad, identificándose con Pedro. En este punto, algunos encubrimientos de carácter ficcional, como el anterior, son develados como un preeminente signo metaficcional y metacrítico (Cadauid y Lozada, 2021).

Es pertinente hacer unas precisiones en términos del orden de la estructura narrativa de *El desierto*. Un suceso cardinal de la diégesis se presenta erróneamente en la estructura citada: el viaje de Fernando a España no se da antes de que Arsenio se ordene como Fray, ni antes de terminar de relatar lo que sucedió en su llegada al Nuevo Mundo, junto a la prima Casimira. Reordenamos la estructura en su parte final, como se muestra en la Figura 2.

La ausencia, en la anterior estructura narrativa, de las diferentes tipologías textuales que también componen el sistema de *El desierto* responde a que solo se atiende al plano de los desplazamientos de

los personajes a lo largo de la diégesis; es por ello por lo que se tiene como guía de marcación los cambios en las instancias narrativas.

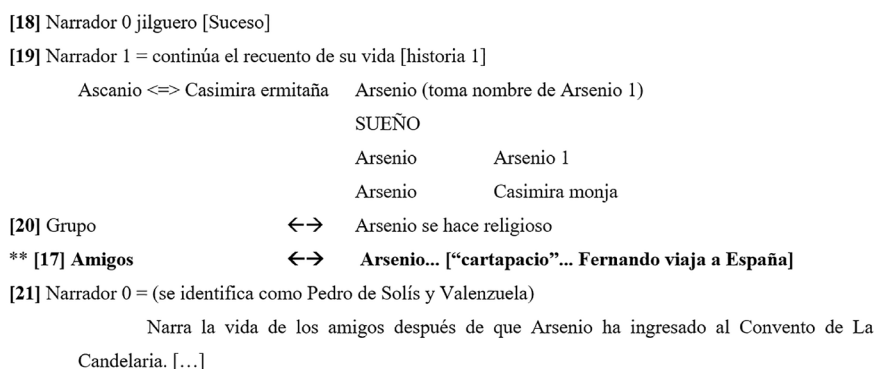
Es importante anotar que las obras dramáticas, como el “Auto Sacramental” y la “Representación...”, deben ser incluidas en la secuencia veintiuna [21], debido a la traslación narrativa en la que el *narrador 0* cede la voz y se abre el espacio de la representación teatral.

Aun así, el laberinto, los versos (sonetos, romances, etc.), las obras dramáticas, la leyenda, la parábola, las epístolas y demás tipos discursivos que contiene la obra se elevan en el mismo nivel informacional dentro de la estructura narrativa. Por ello, deben estar referenciados todos, sin excepción, pues cada uno se erige como *acontecimiento* en los márgenes del argumento: son funcionalmente agentes de psicagogía (conducción del alma).

### Estratificación de la estructura narrativa

Nos disponemos aquí a dar cuenta de la estratificación de la estructura narrativa, dentro de la propuesta de la semántica narrativa extensional, en la que es necesario traer hasta aquí el deslinde entre las nociones de *fábula* y de *argumento* elaboradas por Doležel (1999), que a su vez sintetiza los aportes de Barthes y Mukařovský.

**Figura 2** Reorganización de la estructura narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela



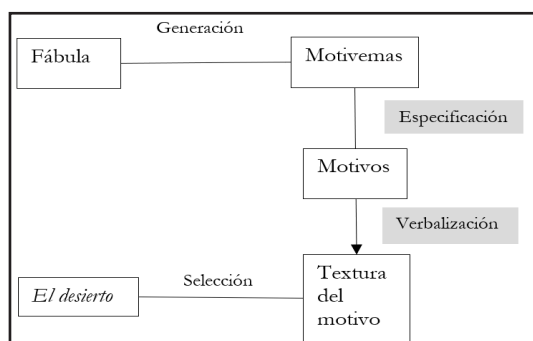
Fuente: Elaboración propia, a partir de Rodríguez Arenas (1995, pp. 481-482). Nota: Se resalta en negrilla el cambio de órdenes en el esquema.



Recordemos que la *fábula* expresa el orden secuencial de los motivemas. El motivema (M) es una proposición que predica un acto (Act) de un actante (Ant). Por su parte, el argumento expresa el orden secuencial de los motivos de la obra. El motivo (m) es una proposición que predica una acción (a) de un personaje (c). Además, el elemento primordial del modelo tripartito de Doležel, que reivindica el carácter fundamental del examen empírico, corresponde a la *textura del motivo*, que es una frase narrativa del texto artístico literario dado. Para clarificar la estratificación de la estructura narrativa, proponemos la Figura 3.

Vamos a iniciar con la aplicación del esquema estratificacional, para demostrar la validez del

**Figura 3** Estratificación de la estructura narrativa



Fuente: Basado en los esquemas de Doležel (1999, pp. 58 y 73).

argumento que hemos desembozado anteriormente y que asume al objeto empírico en cuestión como un texto híbrido (Cadavid y Lozada, 2021), pero unitario.

Como parte de esta aplicación del modelo de estratificación de la estructura narrativa de *El desierto*, es necesario hacer algunas aclaraciones para efectos de su lectura. Las cadenas de motivemas han sido enumeradas según el desarrollo de la historia; asimismo ha ocurrido con la secuencia de cadenas de motivos. Sin embargo, para seguir la lógica de los eventos y sus efectos, de las cadenas de motivema (invariantes) se desprenden las

cadenas de motivos y su numeración corresponde al orden en que la información ha sido presentada en *El desierto*. La fábula, por tanto, resultará de seguir la numeración de las cadenas de motivemas; mientras que el argumento se obtendrá de seguir la numeración de las cadenas de motivos.

1. Cadena de motivema (><): M = Actante (Ant) + Acto (Act)

Cadena de motivema: »El héroe descubre el espacio/objeto de transformación«

Cadena de motivo (><): m = personaje (c) + acción (a)

>Don Andrés halla la cueva< (1)

Textura del motivo:

El joven valeroso, nada tímido o cobarde, de vn lijero salto ocupó la tierra y, atando el bruto a la ojasas ramas de vn silvestre leño, enbrazando el bicorte veneblo, al entrar en quella güeca tumba o rotura de la tierra [...] (Solís y Valenzuela, 1985, Vol. III, pp. 7-8).

>Don Andrés lee y copia los cartapacios< (2)

Mas lo que más arrebató su vista fueron diversos jerglíficos que por las paredes avía con primor singular dibujados, orlados de devotísimos versos que a devoción y a espíritu movían, a los pies de vna pintura de la Reyna de los Angeles, María Santíssima Señora Nuestra, de la advocación de Chiquinquirá, que con este título es la Patrona deste nuevo mundo y la que en él, como en todas partes, obra singulares maravillas y prodigios. Leyó vnas octavas que, por breves, copió de su letra antes de salir de la cueba y dezían así [...] (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, pp. 20-21).

>Antonio, Pedro y Fernando leen en voz alta “El Juicio Particular de Cada Uno, del Juicio Infernal”< (8)

Aquí hizo pausa Don Fernando y dijo: Realmente, amigos, que estos versos están significativos y llenos de alma. Exprimen con doblada énfasis y con su llaneza tocan a lo vivo; tienen conceptos de fondo donde tiene en qué cevarse la atención y qué rumiar mucho la comprensión. ¡Qué verdades tan ciertas (dixo Antonio) las que contienen! Ojalá que supiésemos aprovecharnos de ellas. No censuremos ahora los versos: aprovechémonos de ellos, respondió Don Pedro,

y prosiga Don Fernando los que se siguen. Así lo hizo, leyendo así [...] (Solís y Valenzuela, 1985, Vol. III, p. 103).

Con esta primera cadena de motivema podemos notar que se derivan tres cadenas de motivos (variantes) que cumplen con la misma función invariante: »El héroe descubre el espacio/objeto de transformación«. A su vez, cada cadena de motivo está verbalizada en su propia textura de motivo. Desde esta primera secuencia quedan estructuralmente imbricadas la subestructura espacial, la subestructura de personajes y la subestructura de tipologías textuales.

Esta precisión semántica al nivel de la estructura narrativa total del objeto empírico en cuestión demuestra la artificiosa arbitrariedad de prescindir de la textura concreta de *El desierto*, con el propósito de insertarlo en una diacronía genológica igualmente artificiosa y peligrosamente arbitraria. La expresión más rotunda y anacrónica de esta tendencia es la extendida proclama: “primera novela hispanoamericana” (Orjuela, 1984), consigna carente de fundamentación metodológica y teórica.

384

## 2. Cadena de motivema: »El maestro conduce al héroe«

Cadena de motivo: >Arsenio se encuentra con los jóvenes< (4)

Textura del motivo:

Abrazáronlo amorosamente, y en breves palabras Dn. Andrés satisfizo a sus preguntas diciendo: esa ligera cierva que a tus huellas quieta reposa, a sido la causa de tan ma[ra]villosa efecto, para que siguiéndola me condujese a la dicha de ver esta tu habitación, de leer tus escritos y de conocerte (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 154).

>Arsenio narra su pasado a los jóvenes< (5)

Largo decir sería contaros aquí por orden la historia de mis años. Los que fueron sin culpa se pasaron en llanto; los del conocimiento, en caer; los del desengaño ya son, mediante la divina gracia, en levantar (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 164).

>Arsenio narra la historia de Leoncio y Roselinda< (6)

Mas, como Leoncio, criado en mucha libertad, despreciando sus castos laços, se precipitasse a la corriente de los vicios, permitiéndose, ¡qué horror!, a otros brazos, adulterando el amor debido a tal esposa, y de ella, no a fuer de zelosa sino a fuer de santa, le amonestasse diversas vezes que saliese de tan errados passos, llegó a aborrezarla en tan summo grado que le dio en maquinár su fatal ocasso (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 167).

>Arsenio narra la historia del Hijo Pródigo< (7)

Arsenio entonces sacó vn cartapacio del pecho y dijo: no cumpliera yo con la obligación en que me avéys puesto con vuestras relaciones de tan lindos y escogidos versos, si antes de proseguir la relación de mis sucesos, no os correspondiera con otros míos, aunque no de tan relevante estilo. Beynte sonetos son en que tengo delineada la historia del hijo pródigo, y antes de entrar en la mía, que es tramsupto de ella, os los quiero leer por consuelo mío (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 240).

>Arsenio narra la historia de la leyenda de Pedro Porter< (11)

Ni es verdadero lo que los malos dicen: que no se a conocido quién aya buelto del ynfierno, porque con muchos y cassi innumerables los que en la ley evangélica an resuscitado de los muertos, que por admirable disposisión divina an testificado con apalabras y obras aver visto y aun aver sufrido por algún tiempo las penas del purgatorio o del ynfierno (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 395).

>Arsenio narra la biografía del Glorioso Patriarca San Bruno< (12)

Comenzaron a caminar y para dar alivio al breve camino sacó Don Pedro vnos papeles del pecho y dijo que quería leerles lo que aquella noche avía trabajado en la versión de la epigramma del gloriosísimo Patriacha S. Bruno (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 447).

>Arsenio narra la historia de la prima Casimira< (13)

Assí lo hizo Arsenio diziendo: Prosiguió Cassimira su narración que en summa fue decir los santos consejos con que el habitador de la

cueba la dejó instruida. Y dejándola sola para que se ejercitase en la soledad, y dándole aquella vestidura de palmas que él avía texido, se avía ausentado a otra cueba, que ella hasta entonzes no sabía ni avía descubierta. Calló aquí con malicia lo más cierto de la historia y es que se avía con verdad descubierta al hermitaño venerable, diziéndole el riesgo de su naturaleza débil oculto con el traje de varón, y ésta fue la causa de ausentarse el santo varón, dexándola en guarda y custodia de la cueba en el ínterim que él iba a vna ciudad allí cercana, para donde él tenía trillada senda, a prevenirle seguridad en vn convento (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, pp. 331-332).

>Arsenio narra la historia de su maestro homónimo, el ermitaño Arsenio< (14)

No quiero cansaros con la prolixa relación de los consejos santos que aquella noche me dio Arsenio para la enmienda de mi vida, cuánto me divertió de que no buscasse a Casimira, si bien en todos sus discursos no se dio por entendido de saber el misterio del disfraz y los successos passados de que ella con verdad le avía dado quenta (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, p. 337).

En esta segunda cadena de motivema, »El maestro conduce al héroe«, en el manuscrito de Yerbabuena (ejercicio de reescritura realizado por Pedro de Solís y Valenzuela), encontramos una variación relevante. El maestro, como actante, no se hace presente, sino que, a través de los objetos/espacios, ocurre la conversión de los héroes; es decir, es a través de la cueva, la verita, los cartapacios, los poemas y demás elementos que se materializa la conmoción y la conducción espiritual de los jóvenes.

3. Cadena de motivema: »El héroe crea«

Cadena de motivo: >Jóvenes escriben sonetos< (3)

Textura del motivo 1:

Quería proseguir Arsenio en su relación, y Don Pedro le pidió que descansasse vn rato, porque por ser 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 (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, p. 55).

Textura del motivo 2:

Del atrevimiento parece que quiso pedir perdón en los siguientes dísticos, que allí también dejó escritos. Y no quiero ocultarlos a tu noticia, quando me he formado, o introducido, a crononista de todo lo que avía y lo que sucedió en aquel Desierto Prodigioso (Solís y Valenzuela, 1985, Vol. III, pp. 46-47).

Podemos observar que, en esta tercera cadena de motivema, se especifica un solo motivo: >Jóvenes escriben sonetos<. Sin embargo, por ser un motivo que, por su importancia para la historia, se reitera durante toda la obra, las texturas del motivo tienen gran cantidad de fragmentos para ilustrar este fenómeno. En este punto es necesario recordar que, para *El desierto*, la escritura es un proceso de recreación de la experiencia mística cristiana.

4. Cadena de motivema: »El héroe se convierte«

Cadena de motivo: >Don Andrés se interna en el convento de la Candelaria< (9)

Textura del motivo:

En el ínterim que así gastaban el tiempo, lo aprovechaban Arsenio y Dn. Andrés en caminar al convento de los augustinos recoletos, y aviéndolo visitado y venerado la santa imagen, su patrona, negoció el santo viejo lo que pedía quedando enteramente satisfecho D. Andrés de la santa vida de aquellos venerables ermitaños, pidió al prelado le admitiese en la compañía de aquellos santos varones. Tubo por padrino a Arsenio, a su gentileza, habilidad y disposición; y así lo admitieron, concertando de volver dentro de 4 días a recibir el hábito de aquella sagrada religión (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, pp. 192-193).

>Los jóvenes van a la ordenación de Don Andrés< (10)

Aquí se juntó la comunidad y se acomodaron de asientos Dn. Fernando y sus compañeros y algunos devotos vezinos de aquellos contornos, que avían sido conbidados de los religiosos a ver aquel festejo, que prometía ser muy devoto por la noche en que se hacía y por los autores en él que concurrían o le avían ordenado. A poco rato de silencio, se enpezó la comedia que aquí se sigue,

que la curiosidad de Dn. Fernando no le permitió quedarse sin traslado para lograrle esta relación (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, pp. 520-521).

>Don Fernando se ordena cartujo< (15)

Ya tenía Don Fernando a este tiempo tratada su prentensión de ser monje cartujo en la insigne y real cassa de Sancta María de el Paular; ya andava inquiriendo y preguntando los informes de lo necessario para mejor conseguir su intento [...] Y assí halló a la ocaasión que llegaron las nuebas de la entrada felice en la Cartuxa de Don Fernando, y assí le escribió assí [...] (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, pp. 700-701 y 739).

Todo el ejercicio aplicativo hasta aquí desembozado devela cadenas de motivos-fábula, es decir, cadenas de motivos trascendentales para la historia de *El desierto*.

Las diferentes acciones, expresadas en los motivos que tienen como función la conducción espiritual de los jóvenes criollos, son relevantes para lograr el efecto final: la conversión del héroe. De esta manera, al eliminar o denominar como “objetos superfluos” a algunas tipologías discursivas dentro de *El desierto*, como algunas tradiciones historiográficas y críticas sugieren, se estarían asumiendo a los motivos trascendentales como motivos no fábula. En otras palabras, se reconstruiría una historia que no está soportada por la verbalización de las texturas de los motivos.

**Fundamentación semántica del estatuto ficcional en los niveles narrativos**

La nueva estructura narrativa y la relación de los motivos nos impele a abordar la conformación de los niveles narrativos, cuestión polémica si se quiere mirar desde qué punto de vista los comentaristas se han aproximado a *El desierto*. La construcción del argumento influye en la reparación que se haga de los niveles narrativos.

El elemento metaficcional dentro de la obra no debe prestarse para confusiones en la elaboración de un cuadro narratológico, lo que no quiere decir que la identificación del *narrador 0* con un

personaje de la diégesis no merezca glosa e interpretación. No obstante, las jerarquías en las voces narrativas deben referir al total del campo de referencia interno (Harshaw, 1997) y no únicamente a uno de sus niveles sobresalientes.

Diógenes Fajardo Valenzuela (2002) nos presenta un esquema muy deficiente sobre los niveles narrativos de *El desierto*, que se fracciona en cuatro márgenes (véase Figura 4). En el primero de ellos ubica al “autor real” y al “lector real”, en este caso, Pedro de Solís y Valenzuela y cualquier lector que acceda a la obra. Estamos, pues, en los límites del campo referencial externo del texto. Al segundo nivel lo llama “Marco histórico”, en el que sitúa a los “personajes históricos”: Pedro, Fernando, Andrés y Antonio. En esta arista no se especifica un narrador; sin embargo, se utiliza el concepto de “extradiagético” como equivalente al nivel extrasistémico del texto.

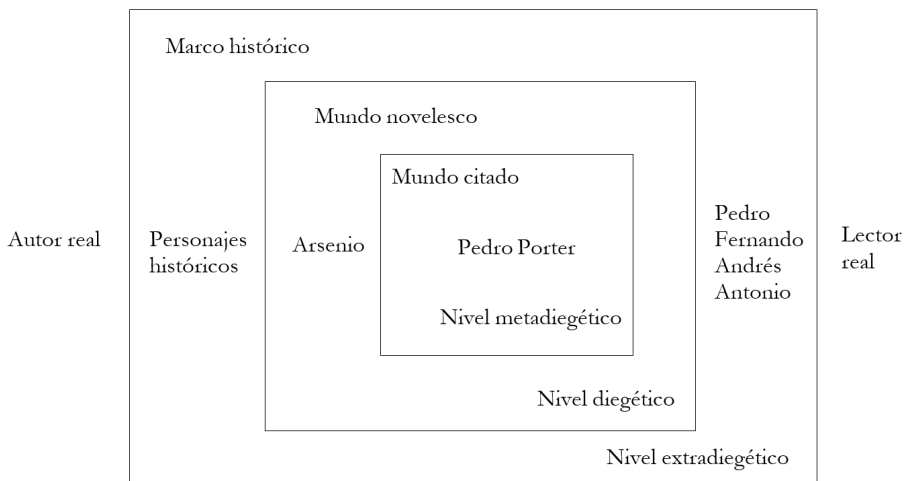
Para sustentar dichas posiciones en este nivel, Fajardo Valenzuela expresa:

Los cuatro amigos se ubican muy ambiguamente en el plano de lo histórico, pues son personajes *reales*, pero a la vez se comunican con personajes de naturaleza mucho más novelesca que histórica. En ese sentido se pueden considerar como pertenecientes al plano externo (extradiagético) del relato *propriadamente novelesco*, el cual gira alrededor del enigmático personaje, dueño de los cartapacios hallados en la cueva por Andrés (2002, p. 66; las cursivas son nuestras).

Al tener como filtro de lectura la tesis de que hay una novela dentro de la obra miscelánea, el crítico propone como eje de la diégesis las aventuras de un solo personaje (Arsenio), mientras que los demás quedan supeditados a otro tipo de funcionamiento textual. Es decir, al atribuirles a los demás personajes (Andrés, Fernando, Pedro y Antonio) el carácter de “reales”, inmediatamente está dando cuenta de un contrato textual distinto al que se establece con toda ficción.

El crítico propone un desplazamiento del campo de referencia externo al campo de referencia interno que no encaja en la doble dinámica de

Figura 4 Esquema de Fajardo Valenzuela sobre los niveles narrativos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*



Fuente: Fajardo Valenzuela(2002, p. 67).

modelización y representación. En este sentido, Fajardo Valenzuela cree ubicar a estos personajes en el nivel extrasistémico del texto, llamándolo nivel “extradieético”, desconociendo que dicho concepto solo puede aplicarse a los niveles y las estratificaciones en las que se jerarquizan los narradores dentro de la diégesis (Pozuelo, 2003).

Ahora bien, todo esto tiene dos explicaciones: 1) la inclusión equívoca, dentro de los niveles narrativos, del carácter metaficcional de la obra; y 2) el sesgo de lectura propiciado por la primigenia exégesis de Orjuela (1984, 1986, 2003), cuyo planteamiento es que *El desierto* contiene una *novela de personaje* (el eje-héroe es Arsenio), ceñido a las anacrónicas categorías novelescas propuestas por el teórico e historiador alemán Wolfgang Kayser.

Orjuela (1984) plantea que *El desierto*,

Por su índole podría clasificarse, de acuerdo con las categorías de Kayser, en novela de personaje, teniendo en cuenta que su estructura y el hilo narrativo, como ya se ha observado, depende de las acciones del héroe que —en la terminología de Lukács— busca como agonista problemático un valor auténtico (en este caso religioso) en un mundo degradado (p. 65).

De esta manera, el comentarista está aplicando categorías teóricas de un paradigma generativo, como los propuestos por Kayser y Lukács en sus

respectivos trabajos sobre la teoría de la novela europea, que no se corresponden con el paradigma generativo de las textualidades coloniales del Nuevo Mundo. Al querer equiparar la novela europea con la “novela colonial”, Orjuela se torna arbitrario, decantando la unidad sistémica del texto en un tamiz que separa los segmentos que ese extemporáneo marco teórico no reconoce.

Como ejemplos que sustentan la divergencia metodológica en la aproximación a su específico objeto de estudio (la novela europea), en los dos autores a los que Orjuela se supedita, véanse, entre otros, Kayser (1964) y Lukács (1999).

Al tercer margen, Fajardo Valenzuela lo denomina “Mundo novelesco”, que vendría a corresponderse con el “nivel diegético”. El narrador es Arsenio y no se identifican los narratarios, puesto que los demás personajes se encuentran en otro nivel.

El cuarto margen es el “nivel metadieético”, en el que sitúa a la leyenda de Pedro Porter, nombrándola como “Mundo citado”. Arsenio es el narrador de la leyenda y en ocasiones retoma fragmentos en los que emula la voz de Porter. No obstante, es interesante detallar que cuando en la construcción de un cuadro que da cuenta de los niveles narrativos jamás se señale por lo menos un narratario, tal ausencia da al traste con el fundamental

sistema de representaciones que pretende instaurar *El desierto*, en consonancia con el orden colonial ideológicamente dominante.

Nos hemos servido de este cuadro para observar la dificultad en la identificación diáfana de los niveles narrativos de *El desierto*, dada la abigarrada integración de distintas tipologías textuales y de tipos discursivos. Nosotros nos permitimos crear nuestro propio cuadro, en contraste con el ya analizado (véase Figura 5).

En el *nivel extrasistémico* del texto tenemos al “autor real” y al “lector real”, que en este caso son Pedro de Solís y Valenzuela, y cualquier persona que tenga acceso a la obra, respectivamente. Luego, en el primer nivel, en la diégesis, nos encontramos con un narrador extradiegético representado. Este *narrador 0*, como lo denomina Rodríguez-Arenas, es anónimo desde el inicio de la obra hasta poco antes del final.

No bien apenas avía salido Dn. Andrés de aquella obscura selva, y dexado sola aquella célica morada, y no bien apenas comenzaban las nubes a vendar los ojos del cielo con sus oscuras nieblas, quando entró en ella su dichoso habitador, bien ageno de los sucessos que avían sucedido, y hiriendo vn rebelde pedernal con

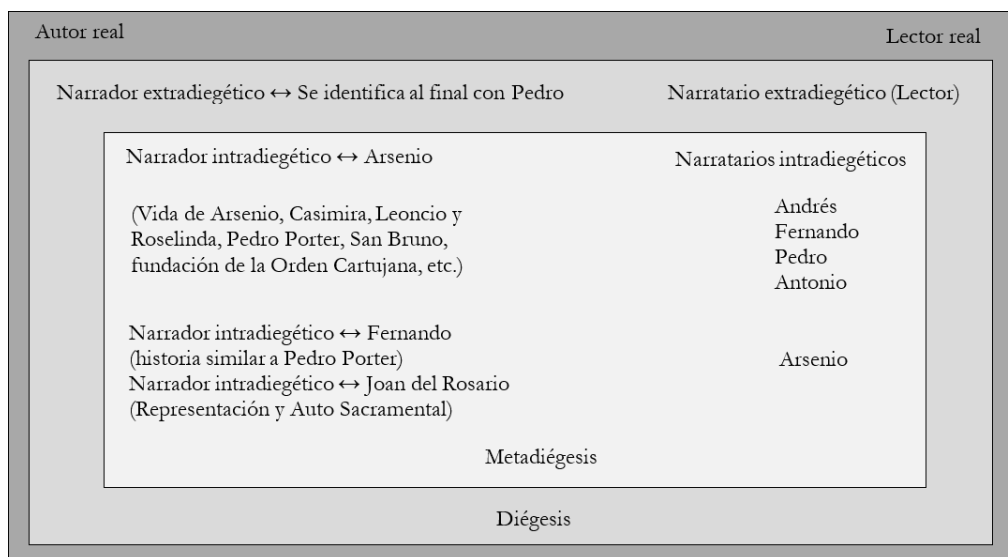
azerado esclavón, prendiendo sus centellas en la yesca, encendió vna luz (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 150).

Cuando los muchachos regresan de su encuentro con Arsenio en el Desierto, el *narrador 0* desvela la identidad de los cuatro jóvenes criollos y la suya propia —la que equipara al personaje de Pedro, quien está escribiendo una obra titulada “El desierto prodigioso”, dentro de la pieza homónima que ha llegado hasta nosotros—. Este marco metaficcional que se nos descubre debemos justipreciarlo en toda su potencialidad analítica, pero por ahora dejemos su interpretación en un estado incipiente.

[...] (que ya no es justo que dissimule los nonbres propios como enpezé al principio) [...] La primera mansión que hizieron en este feliz viaje fue al templo y casa de N. S<sup>a</sup>.de Chinquinquirá, Patrona abogada de todo el Nuevo Reyno de Granada. Y de propósito, y con arte y cuydado la omitte mi pluma porque ha de ser el asunto principal de la segunda parte que intento escribir del *Desierto prodigioso*, como prometí al principio, y assí combido la curiosidad del letor para ellos, y voy abrebiando sucessos por llegar a los del convento de N. S<sup>a</sup>. de la Candelaria que es quien patrocina esta primera parte (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, pp. 446-447).

388

Figura 5 Niveles narrativos de *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*



Fuente: Elaboración propia.

El narratario de la “relación” se configura desde el “Prólogo” hasta la “Mansión XXII”. Las frecuentes alusiones al “letor” en el final de cada “Mansión” dan cuenta de la disposición de una estrategia retórica que distancia este discurso narrativo de las narraciones del siglo XVI, con narratarios fijados por la estructura y la funcionalidad del texto. “Así cerró Arsenio el período de su historia y, rendidos ya del sueño por aver sido algo larga la sesión, se fueron a acostar. Y tú, letor, puedes también descansar hasta la Mansión siguiente” (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, p. 416). Este “letor” es quien tiene el código de desciframiento del sistema y es a quien se representa con notable consciencia de artificio narrativo-didáctico-moralizante.

Existe un segundo nivel en el que se localizan otras voces narrativas. Es el nivel de la *metadiégesis*. No nos es posible seguir a Fajardo Valenzuela y a Orjuela en hacer de Arsenio el eje que tutela el mundo novelesco; eso sería aislar algunas estructuras del campo de referencia interno del texto de ficción literaria y mutilar su organicidad. Arsenio, al igual que Fernando y Joan del Rosario, hacen parte de los narradores intradieгéticos.

Ahora bien, según las historias que Arsenio refiera, pasa a ser un narrador intraautodieгético, *verbi gratia*, su vida en Europa, el arribo al Nuevo Mundo y su relación con Casimira: “Antes, o Cassimira, dije, arrojándome a sus pies, lleno de lágrimas, no es como piensas, mi intento dañado; el de tu remedio me obliga a buscarte [...]” (Solís y Valenzuela, 1984, Vol. II, p. 319). Otras veces, este personaje es intraparadieгético, por ejemplo, en la narración de las aventuras de Leoncio y Roselinda: “Las vanidades y locuras necias en que andábamos, no es conforme a la modestia el referirlas. Sólo diré cómo a este tiempo Leoncio se cassó ricamente con un prodigio de hermosura, con Roselinda” (Solís y Valenzuela, 1977, Vol. I, p. 166). Y en otras ocasiones es intraheterodieгético: léanse las historias de San Bruno, el Hijo Pródigo, la fundación de la Orden Cartujana, Pedro Porter, entre otras. Fernando y Joan del

Rosario, por su parte, son narradores intraheterodieгéticos que no se vinculan a las historias, solo las refieren.

En la instancia metadieгética, los narratarios se erigen dependiendo de la voz textual que asuma la concatenación narrativa. Al estar todos en un mismo espacio reunidos, si el *narrador 0* le cede la voz a uno de los contertulios, los otros inmediatamente se transforman en su auditorio. Así, pues, si Arsenio es quien habla, serán Andrés, Fernando, Pedro y Antonio (y los distintos personajes que los acompañen a lo largo de sus conversaciones) los narratarios de sus historias; lo mismo ocurre con las demás voces textuales en este nivel.

De este modo articulamos los niveles narrativos de *El desierto*, incluyendo todos los tipos discursivos que integra y siguiendo una subestructura argumental semánticamente fundamentada. Este es el eje narratológico desde el que se deben interpretar los mecanismos de producción de sentido más relevantes de la poética de la ficción literaria colonial que revela la obra, contribución indispensable para avanzar en una fundamentación de la proyección genérica del texto.

Desde su hallazgo y edición, *El desierto* ha sido objeto de debates infructuosos en torno a su clasificación genérica. La obra ha sido catalogada como novela colonial, como obra miscelánea, como compendio hagiográfico y hasta como novela histórica. Todas estas clasificaciones adolecen del mismo defecto: la incapacidad de leer la obra como totalidad. Para justificar cada una de estas denominaciones, era imprescindible rehacer la obra, ajustarla a las configuraciones literarias que nos resultaban más familiares.

Las precisiones semánticas que este artículo postula van orientadas a fundamentar una reformulación de la proyección genérica que caracteriza la recepción crítica del texto de *El desierto*. Para ilustrar estos debates se recurre, a continuación, a la extendida reivindicación como primera novela hispanoamericana, acuñada por Orjuela.

## Conclusiones

Para pensar en los géneros literarios, hay que adjuntar la evolución, la transformación y el desplazamiento que sufren en un corte sincrónico delimitado. El movimiento evolutivo de los géneros literarios también depende de los distintos lugares desde los que se posiciona el analista. Caracterizar un género con un solo significado estático suprahistórico es desconocer la dinámica cultural que connota el tipo discursivo dependiendo del período, momento, proyecto creador y auditorio.

En este punto, un importante trabajo de Miguel Gomes (1999) matiza tres atributos básicos de la noción de “género”, en un trabajo genológico aplicado a los tipos discursivos literarios hispanoamericanos. El primer atributo caracteriza “el ‘género’ como noción poética *vacía*, replanteable o desechable, regida por preferencias y tendencias de sus usuarios” (p. 17). La captación de las formas dependerá, entonces, de la percepción de cada individuo y no habrá manera de cotejar dichas apreciaciones para llegar al consenso unánime. Ergo, las tipologías genéricas serían evasivas, variables, mutables y su reconstrucción devendría de la óptica que las categorice. Más que un atributo, se trata de uno de los principales obstáculos para la fundamentación de una teoría de los géneros literarios y una ciencia genológica.

El segundo atributo de los géneros literarios, según Gomes, es el reconocimiento de su naturaleza intertextual: “*Al menos dos* textos han de compartir *explícita* o *deliberadamente* ciertos rasgos para que se pueda hablar de ‘tipo’ literario” (1999, p. 18). No habrá, pues, un solo texto que pueda ser un género en sí mismo, sin que su estructura genérica no tenga eco en otro texto, por lo que el nacimiento de un tipo literario no dependerá del texto que lo inicie, sino de la lectura y de la posterior reescritura que se haga de sus códigos generativos.

De esta forma, la cualidad inclasificable de las textualidades coloniales del Nuevo Mundo, sobre la que reflexionaba David Lagmanovich (1988) y que lo impulsó a defender una tesis como la de “El libro único, el libro que es su propio género” (p. 413), resulta inasible. Para explicar esta imposibilidad, miremos una justificación culturoológica en Lotman:

[...] para que aparezca la posibilidad de introducir desde el exterior un texto en un sistema que por su estructura inmanente puede ser pensante, son necesarias, como mínimo, dos condiciones. En primer lugar, dicho texto debe existir, y, en segundo, el sistema debe ser capaz de reconocer qué clase de texto es éste, o sea: entre el sistema y los irritantes provenientes del exterior debe crearse una *situación semiótica*, lo cual supone una explosiva transición del estado de Naturaleza al estado de la Cultura (1998, pp. 16-17).

La correspondencia de “una conciencia que preceda a una conciencia” es la constante que propicia la estimulación y la conexión de los dispositivos fijados en la memoria. Por lo tanto, la generación de una taxonomía de las clases de textos debe traslucir una semiosis cultural empíricamente verificable.

A un texto no puede atribuírsele la cualidad de ser el “primero en”, como propuso Orjuela con el *El desierto*, sin antes tener fijado en la memoria cultural una experiencia semiótica de recreación. Cuando los historiadores de la literatura hispanoamericana se ven impelidos a reconocer la existencia de fenómenos artístico-literarios en la Colonia, confunden dos dimensiones del hecho. La primera dimensión es que el sistema literario, el sistema de la “literatura artística”, “es una variable, no una constante, y los marcos que lo determinan son prácticamente inagotables [...]” (Gomes, 1999, p. 18). Esto constituye una primera confusión.

La definición que, en un trabajo fundacional sobre las “novelas coloniales”, diera Cedomil Goic (2008), en atención a la realizada en 1955 por Kayser (también acogida, como ya se ha visto,



por Orjuela), deriva en una absoluta incorrespondencia entre la clase y el texto clasificado.

Novelas son las narraciones imaginarias que presentan un narrador ficticio, integran un lector ficticio y se refieren a un mundo; narraciones que adquieren una forma cerrada cuando acontecimiento, personaje o espacio se constituyen en el plano configurante. La situación narrativa así comprendida tiene tono privado y se destina al lector individual, lo cual la diferencia de la situación narrativa épica que es de tono elevado y se endereza a la comunidad (Goic, 2008, pp. 370-371).

Trabajemos a partir de esta definición. Primero, el autor vincula en una misma frase dos categorías que no guardan ninguna relación entre sí: *ficción e imaginación*. La primera categoría alude a un mecanismo pragmático de producción y circulación de sentido, mediante el cual todo texto artístico-literario se relaciona referencialmente con una cultura dada. Aunque estos dos estadios han construido una enorme tradición que los lía, en nuestros días tal confusión es una ingenuidad injustificable.

Segundo, “acontecimiento, personaje o espacio” son estructuras, entre otras más, que integran el sistema total del texto, único agente “configurante” como macroestructura. Luego, “la situación narrativa así comprendida”, que en la sintaxis de la definición de Goic parece integrar a todas las estructuras anteriores, corresponde a otra estructura diferente, cuya relación semiótica con las demás no pasa por la jerarquización, sino por la sistematicidad de su entronque organizativo.

Por otra parte, el “tono privado” del que habla Goic guarda estrecha dependencia con la definición burguesa que el género novela reclama en la Europa de los siglos XVIII y XIX. El “tono” de las textualidades coloniales es radicalmente opuesto: didáctico moralizante. El sistema de estas textualidades no vehicula la *aisthesis* íntima de lectores indistintos, sino que propugna por el establecimiento de un orden de mundo, el orden colonial.

Desmenuzada así, la definición de Goic omite el tercer atributo de los géneros literarios, propuestos por Gomes: ser *fenómenos sociales*. Lo que implica que la noción de *género* en el sistema literario debe prestar especial atención a las disputas de poder que, en un corte sincrónico, articulan cada convención de lo que es o no literario.

Esta es la segunda dimensión que se confunde en investigaciones como las de Goic y Orjuela: introducen, por medio de una clasificación, dentro de un sistema literario anacrónico, textualidades que no se ajustan a los códigos del sistema imperante en la sincronía de su actividad histórico-crítica. La consecuencia, poderosamente aciaga, de esta metodología artificiosa es la mutilación del texto, a costa de su clase, invirtiendo el tránsito teóricamente lógico, que se desplaza del texto al género (Schaeffer, 1988), en una dinámica que va de manera incomprensible del género al texto.

Cuando Orjuela reacciona ante la no inclusión de *El desierto* en la selección de las “novelas coloniales” de Goic, no lo hace atendiendo al texto híbrido archiintegrado como sistema orgánico (Cadavid y Lozada, 2021), sino al texto de una “novela” incluida en la obra y que sí se ajustaría, en su enrevesado entender, a los códigos que ese género ostenta en la tradición historiográfica europea de comienzos del siglo XX.

El riesgo que constituye el que cada sesgo de lectura construya “los géneros a su imagen y semejanza” (Gomes, 1999, p. 22), nos persuade del sumo tacto que debe dirigir las resoluciones que demos a los problemas genológicos de las textualidades coloniales. La dilucidación de las configuraciones poético-retóricas, discursivo-ideológicas, sincrónico-culturales, antecede a cualquier clasificación. Lo que no quiere decir que la genología, dentro de la teoría del lenguaje literario, tenga un carácter secundario; todo lo contrario: ahí donde comienza la una, también inicia la otra. Son ciencias correlativas, pero no exclusivas en la resolución satisfactoria del problema de la “literariedad”.

Referencias

Albadalejo, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo. *Epos. Revista de Filología*, (6), 303-314. <https://doi.org/10.5944/epos.6.1990.9700>

Arango, M. (1989). *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Tercer Mundo Editores.

Cadauid, J. y Lozada, V. (2021). Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 23(1), 289-330. <https://doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90602>

Cristina, M. (1989). La literatura de la Conquista y la Colonia. En A. Mejía Tirado (Coord.), *Nueva Historia de Colombia. Vol. 1. Colombia indígena, Conquista y Colonia* (pp. 253-299). Platena Colombiana Editorial S. A.

Doležel, L. (1999). De los motivemas a los motivos (Joaquín Martínez Lorente, Trad). En *Estudios de poética y teoría de la ficción* (pp. 51-89). Universidad de Murcia. (Trabajo original publicado en 1972).

Fajardo, D. (2002). *Coleccionistas de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo - Yerbabuena.

Goic, C. (2008). Novela hispanoamericana colonial. En L. Íñigo Madrigal (Comp.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, (pp. 369-406). Ediciones Cátedra, Grupo Anaya S. A. (Trabajo original publicado en 1982).

Gomes, M. (1999). *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. EUNSA.

Harshaw, B. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia: reflexiones sobre un marco teórico. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Serie Lecturas. ARCO/LIBROS (Trabajo original publicado en 1984).

Kayser, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova.

Lagmanovich, D. (1988). Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*. En C. Goic (Comp.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial* (pp. 411-416). Editorial

Crítica y Grupo editorial Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1974).

Lotman, I. (1982). *Estructura del texto artístico* (2.ª ed.). Colección Fundamentos 58. Ediciones Istmo.

Lotman, I. (1998). Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial (Desiderio Navarro y Rinaldo Acosta, Trad.). En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 11-24). Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. Universitat de València. (Trabajo original publicado en 1981).

Lukács, G. (1999). *Teoría de la novela*. Colección Ensayo Contemporáneo. Opera Mundo. Biblioteca Universal del Círculo de Lectores.

Orjuela, H. (1984). “*El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”, de Pedro de Solís y Valenzuela. *Primera novela hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo.

Orjuela, H. (1986). *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo - Yerbabuena.

Orjuela, H. (2003). *El discurso narrativo de ficción colonial en Hispanoamérica: cuento, relato breve y novela. Revaloración de un canon*. Colección Héctor H. Orjuela. Historia crítica de la literatura colombiana. Editora Guadalupe Ltda.

Pozuelo Yvancos, J. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra.

Rodríguez-Arenas, F. (1995). Escritura y oralidad en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (circa 1650), novela de Pedro de Solís y Valenzuela. *Revista Iberoamericana de Pittsburg*, 61(172-173), 67-484. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1995.6355>

Schaeffer, J. (1988). Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En M. A. Garrido Gallardo (Comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 155-179). Arco/Libros. (Trabajo original publicado en 1983).

Solís y Valenzuela, P. de (1977, 1984, 1985). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (3 tomos. Edición de Rubén Páez Patiño. Introducción, estudios y notas de Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceño Jáuregui). Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

**Cómo citar este artículo:** Cadauid-Berrio, J. S., y Lozada-Gallego, V. (2022). Precisiones semánticas y contribuciones tematólogicas en la estructura narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 27(2), 375-392. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n2a05>