

## LA NOVELA COLONIAL EN AMÉRICA LATINA

**Diógenes Fajardo Valenzuela**

*Departamento de Literatura*

*Universidad Nacional de Colombia*

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

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

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

---

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

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

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

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

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

1. Precisar las características de una prosa ficticia barroca para ver cómo se manifiestan en obras como *El carnero*, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, *A Contrafuerza de la sangre*, e *Infortunios de Alonso Ramírez*.

2. Ubicar el nacimiento del género en la Colonia, no obstante las prohibiciones y el hibridismo de géneros presente en su textura narrativa.

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

<sup>6</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Apuntaciones sobre la novela en América”, *Ensayos* (La Habana: Casa de las Américas, 1973) 350.

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

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

---

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

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

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

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

---

<sup>8</sup> Hernán Vidal, “Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial”, *Casa de las Américas* 122 (1980): 15.

<sup>9</sup> González, *La duda del escorpión* 26.

## CONCEPCIÓN DE NOVELA BARROCA

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

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

---

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

<sup>11</sup> Orjuela, *Desierto prodigioso* 24.

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

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

---

<sup>12</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987) 229.

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

<sup>14</sup> González, *La duda del escorpión* 46.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

## *EL CARNERO: CRÓNICA NOVELESCA*

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

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

---

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

<sup>20</sup> González, *La duda del escorpión* 32.

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

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

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

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

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

---

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

<sup>23</sup> Alberto Miramón, “En el IV centenario de Rodríguez Freile”, *Boletín Bibliográfico y Cultural* 9.3 (1966): 413.

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

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

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

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

---

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

<sup>26</sup> Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión* 61.

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

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

#### *A CONTRAFUERZA DE LA SANGRE: NOVELA EJEMPLAR*

Recientemente, el crítico José Juan Arrom ha llamado la atención sobre un relato intercalado en la *Crónica de la provincia peruana de los Ermitaños de S. Agustín* (1638-1653 y 1657), obra iniciada por fray Antonio de la Calancha y terminada por fray Bernardo de Torres. Por considerar que el modelo empleado por este último fraile para la composición del relato intercalado de naturaleza ficticia, fue la obra cervantina *La fuerza de la sangre*, Arrom le dio el nombre de “A contrafuerza de la sangre” a la narración peruana del siglo XVII, encontrada allí en medio de la crónica religiosa; la considera como prueba de la correspondencia de

---

<sup>28</sup> Eduardo Camacho Guizado, “Juan Rodríguez Freile”, *Estudios sobre literatura colombiana: siglos XVI y XVII* (Bogotá: Universidad de los Andes, 1965) 43.

estilos entre Europa y América y como novela ejemplar, iniciadora de la “prosa novelística” en las antiguas tierras de los incas.<sup>29</sup>

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

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

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

---

<sup>29</sup> José Juan Arrom, “Prosa novelística del siglo XVII: un “Caso ejemplar” del Perú Virreinal”, *Prosa hispanoamericana virreinal*, ed. Raquel Chang-Rodríguez, 96.

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

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

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

---

<sup>30</sup> Arrom, “Prosa novelística” 93.