ORGANIZACIÓN:

CHRISTINA RAMALHO

RAÚL MARRERO-FENTE

HISTORIA DE LA EPOPEYA EN LAS AMÉRICAS

SÉRIE 1

LA POESÍA ÉPICA EN LAS AMÉRICAS: PRESENCIA INDÍGENA

Criação Editora

LA POESÍA ÉPICA EN LAS AMÉRICAS: PRESENCIA INDÍGENA

ORGANIZACIÓN:
Christina Ramalho
Raúl Marrero-Fente

ISBN

978-85-8413-450-2

HISTORIA DE LA EPOPEYA EN LAS AMÉRICAS
Proyecto colectivo
série 1

DIRECCIÓN GENERAL
Christina Ramalho (Universidade Federal de Sergipe)
Cristina Beatriz Fernández (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Juan Héctor Fuentes (Universidad de Buenos Aires)
Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota)

EDITORA CRIAÇÃO CONSELHO EDITORIAL
Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

SÉRIE 1

HISTORIA DE LA
EPOPEYA EN
LAS AMÉRICAS

LA POESÍA ÉPICA EN LAS AMÉRICAS: PRESENCIA INDÍGENA

Criação Editora
Aracaju | 2023

Copyright 2023 by ORGANIZACIÓN:
Christina Ramalho
Raúl Marrero-Fente

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Revisão
Christina Bielinski Ramalho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

C386e Ramalho, Christina/ Marrero-Fente, Raúl (org.).
La poesía épica en las Américas: presencia indígena / organización: Chirstina Ramalho; Raúl Marrero-Fente. -- 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2023.
516 p. Inclui bibliografia. EBOOK
(História de lá Epopeya en las américas, Série n. 1).
ISBN 978-85-8413-450-2

1. Gênero Épico. 2. Historiografia épica 3. América
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 801.95
CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO
1. Literatura: Análise e crítica.
2. Literatura: Crítica literária.

Presentación:

El proyecto Historia de la Epopeya en las Américas

La creación, en 2013, en la Universidad Federal de Sergipe (UFS), del Centro Internacional y Multidisciplinario de Estudios Épicos, el CIMEEP (www.cimeep.com), consolidó una visión amplia de las transformaciones que el género sufrió en el tiempo, con énfasis en las formas que desde el siglo XX comenzaron a redimensionar la historia, el mito y el heroísmo y dar el protagonismo épico a voces hasta entonces olvidadas o vistas desde el concepto de subalternidad.

Referencias como Anazildo Vasconcelos da Silva, Bassirou Dieng, Cecile Bowra, Charlotte Krauss, Claudine Le Blanc, Daniel Madelénat, Delphine Rumeau, Eleazar Huerta, Emil Staiger, Florence Goyet, Gilbert Highet, Jean Pierre Martin, José Antonio Mazzotti, Juan Héctor Fuentes, Leo Pollmann, Lilyan Kesteloot, Lynn Keller, Raúl Marrero-Fente y Saulo Neiva, entre muchos otros y otras, legitiman y dan soporte a los Estudios Épicos y, sobre todo, estimulan la continuidad de la investigación no sólo para el acercamiento a las nuevas manifestaciones de la épica como para la realización de lecturas revisionistas, que hoy pueden llevar en consideración aspectos a los que no se les puede dar la relevancia necesaria porque los pará-

metros que orientaron el análisis de la presencia épica en el mundo fueron, en general, guiados sea por la observación de emulaciones de la tradición épica clásica o por las "desviaciones" estructurales y conceptuales presentes en las derivaciones del género, principalmente a partir del siglo XVIII, que parecían conducir a la visión del agotamiento mismo del fenómeno épico. Y, de forma sintética, podemos decir que las transformaciones de género épico están directamente contaminadas por las mismas transformaciones de aspectos que están en la estructura de la epopeya: la historia, el mito y el heroísmo. Baste recordar que a comienzos del XIX, Hegel en su *Estética*, concluye su estudio sobre la épica analizando los cambios recientes en este género, entre los que se encuentra su capacidad de de regresar bajo la apariencia de nuevas formas literarias. En 1920, György Lukács propone, en la *Teoría de la novela*, una comparación entre la épica y la novela basada en el modelo inicial de la *Poética* de Aristóteles. Pero la diferencia reside en que la épica es comparada con un género nuevo que no fue tratado por el filósofo griego.

La obra *Historia de la Epopeya en las Américas* nació del deseo de desarrollar un proyecto colectivo que tuviese por objetivo, de un lado, sentar las bases teóricas, críticas e historiográficas necesarias para la composición de una producción temática y abierta a especialistas en el género épico y sus variaciones, considerando teorías acerca del género y de sus derivaciones hasta la contemporaneidad; y, de otro, componer, por medio de diferentes volúmenes, definidos a partir de distintas líneas de organización temática, una conjunto de publicaciones que traiga contribuciones de especialistas en el género y sus derivaciones, incluyendo las formas híbridas y la presencia épica en otras artes, como el teatro épico, el cine épico e el arte épico, orientadas por el reconocimiento de la producción épica en países de América del Norte, América Central y Caribe y América del Sur, con énfasis tanto en la epopeyas que ya no circulan en el mundo editorial y, por tanto, requieren un contacto directo con las bibliotecas locales como

en producciones épicas contemporáneas que puedan ser leídas desde distintas perspectivas teóricas sobre el género épico, basadas en aportes de investigadores e investigadoras dedicados al épico.

Sin embargo, para revisar la tradición épica presente en las Américas e comprender las nuevas formas épicas y las formas épicas híbridas, es necesario verificar el movimiento entre tradición y rupturas, a través de lecturas revisionistas que observen aspectos hasta ahora poco apreciados en términos de la observación del épico como un factor cultural importante para comprender, en conjunto, los caminos seguidos por diferentes naciones de las Américas que, a pesar de estas diferencias, comparten influencias eurocéntricas épicas originadas por el proceso de colonización. Así, una historiografía épica en las Américas debe observar la tradición épica importada también con una mirada atenta a la forma en que esta tradición ha sido percibida por los críticos a lo largo de los siglos.

Todo eso supone cuestiones a ser investigadas, tales como: ¿Cómo la crítica y la historiografía ha recibido las obras épicas en las Américas? ¿Cuáles son las influencias de la epopeya actual? ¿Cuáles son las influencias específicas de la épica en lengua española, portuguesa, francesa e inglesa en las Américas? ¿Cómo es la presencia de las culturas indígenas y africanas en estas obras? ¿Cuáles son las imágenes míticas más recurrentes? ¿Qué papel tienen las obras en la construcción de las literaturas nacionales? ¿Cuáles obras pueden considerarse epopeyas y por qué? ¿Qué podría considerarse manifestaciones híbridas y por qué? ¿Cuáles son los héroes y heroínas presentes en las culturas americanas? ¿Qué tratamiento las epopeyas coloniales han dado a los temas de la colonización, de la religión, de la esclavitud, del genocidio indígena, de las revoluciones, de la política etc.? ¿Qué se puede decir de la autoría épica en las Américas?

La complejidad de todas esas cuestiones, especialmente si consideramos las individualidades, incluyendo distintos idiomas, de los

países que conforman el gran continente americano, no puede dejar de abordar temas como: el pensamiento teórico y critico acerca del género épico en las Américas; la presencia de las epopeyas bélicas ligadas a movimientos revolucionarios (dos ejemplos son las epopeyas *La Colombiada* (1878) y *La Boliviada* (1883) del venezolano Felipe Tejera; la presencia de epopeyas en las cuales los pueblos indígenas y mestizos son protagonistas; la presencia de afrodescendientes en obra épicas o híbridas a lo largo de la historia de países en los que la cruel esclavización de las etnias africanas marcó esa historia de forma indeleble; las características de las epopeyas coloniales; la función de las epopeyas religiosas en el proceso de colonización; la existencia de epopeyas continentales y universales, como *Canto General* (1950), de Pablo Neruda; *Latinomérica*, (2001), de Marcus Accioly; *Cántico Cósmico* (1990), de Ernesto Cardenal; *Canto temporal* (1943), del poeta Pablo Antonio Cuadra, también de Nicaragua; y la reciente *Spirit Fire Light* (2020), del poeta de Belize Sean Taeger; las especificidades de epopeyas nacionales o regionales no bélicas, como *Poema de Chile* (1967); de Gabriela Mistral; *Los Reinos Dorados* (2007), de Homero Carvalho Oliva; etc.; las características de epopeyas que trabajan con materias épicas contemporáneas, como *Viaje solar de un tren hacia la noche de Matachín: (la eternidad a lomo de tren)* (2017), de Javier Alvarado (Panamá), *La rosa separada* (1973), de Pablo Neruda; *Táxi*, de Adriano Espínola; *Omeros* (1990), de Derek Walcott; *South America. Mi hija* (1992), de Sharon Doubiago; etc.; el teatro, el cine y el arte épicos en las Américas; las similitudes y diferencias entre materias épicas de las tres Américas; las influencias épicas clásicas en las Américas, incluyendo adaptaciones para niños y jóvenes publicadas en los continentes americanos; las epopeyas u obras híbridas de autoría femenina; las características de las novelas épicas; entre muchos otros.

Por todo eso, metodológicamente, el desarrollo de esta colección implicará el acceso a las historiografías literarias locales, ejemplo de

los cuales son los diversos volúmenes de *Historia crítica de la literatura argentina*, colección dirigida por Noé Jitrik, que inspira esta producción colectivo; la búsqueda de obras antiguas en bibliotecas nacionales y locales, y de producciones épicas publicadas desde el siglo XX hasta nuestros días; el reconocimiento y el estudio de la influencia épica europea y la emulación de las epopeyas nativas existentes en la trayectoria épica americana, y de las "materias épicas" locales, regionales, nacionales y continentales presentes en América del Norte, América Central y Caribe y América del Sur; y una constante búsqueda por la participación de especialistas de distintas universidades que, por su conocimiento, puedan integrar este proyecto.

Acerca de la publicación de los volúmenes de esa historia literaria, ella va a estar organizada en ejes temáticos que dan origen a distintos volúmenes, publicados en e-books de acceso gratuito que tendrán unidad entre sí por integrarse en esa historiografía literaria, pero que también tendrán su individualidad e identidad propias. Se pretende, por tanto, dar legitimidad teórica, crítica e historiográfica a la realización de un proyecto inédito y de muy amplias dimensiones que dará visibilidad a la trayectoria épica en los continentes americanos, destacando sus diversas facetas, peculiaridades y especificidades culturales.

El primer volumen de la *Historia de la Epopeya en las Américas* reúne capítulos que tienen como tema la presencia del indígena específicamente en la poesía épica de América del Sur, América Central o América del Norte, de cualquier época, con el fin de ofrecer un panorama de la representación de los pueblos originarios, con la consideración de las dimensiones políticas, antropológicas, humanas, geográficas, literarias y culturales involucradas en la concepción y en la recepción de las obras, así como de sus vínculos con la tradición épica europea y las posibles transgresiones genéricas.

En ese sentido, obras como *Popol Vuh* (Guatemala, XVI), *Mexicana* (México, 1594), *O Uraguai* (Brasil, 1769), *La Cautiva* (Argentina, 1837),

The song of Hiawatha (Estados Unidos, 1855), *Tabaré* (Uruguay, 1888), *Poema de Chile* (Chile, 1967), *Los reinos dorados* (Bolivia, 2007) son algunos ejemplos de la existencia de la poesía épica en las Américas que confirman que la vitalidad del género no se limitó a contextos coloniales, antes bien, atravesó los siglos, demostrando no solo la permanencia de lo épico, sino también su transformación e innovación lo largo del tiempo.

Este punto de partida se sustenta en el reconocimiento de la importancia de los pueblos originarios en la formación de las identidades de las naciones americanas, si bien es innegable que la representación de los pueblos indígenas pasa o parte de la perspectiva de autores y autoras, en su mayoría no indígenas, lo que, por sí solo, justifica la necesidad de reflexión.

Es cierto que este primer número de la colección está lejos de alcanzar la representación de un enorme conjunto de obras épicas en las que la presencia indígena es relevante. Es aún más seguro que la escritura épica indígena en sí misma todavía necesitará espacio aquí para ser revelada y apreciada críticamente. Así, estamos convencidos de que la presencia indígena en la poesía épica de América regresará como volumen temático a esta historiografía épica. En este primer volumen reunimos a dieciocho expertos, de diferentes países, que abordan, en sus idiomas, el tema aquí propuesto. La organización de los capítulos sigue la cronología del corpus épico y contiene dos ejes diferenciados: uno más teórico y otro más crítico. Nosotros explicamos.

"Voces épicas: desencuentros y fundaciones", de José Antonio Mazzotti; "El lugar de la epopeya en *La tradición nacional* de Joaquín V. González", de Cristina Beatriz Fernández; "As imagens **míticas indígenas:** um epos a ser desvendado", de Christina Ramalho; "Reescritura, recreación, refuncionalización de la poesía épica en Centroamérica. Del *Popol Vuh* a las formas poéticas épicas contemporâneas", de Dante Barrientos Tecún e "A construção da identidade

heroica indígena na épica brasileira", de Anazildo Vasconcelos da Silva son capítulos que aportan una perspectiva más teórica y un enfoque más panorámico, ya sea desde la tradición de los estudios épicos o desde la trayectoria histórica del propio género en América, observado desde sus propios ángulos.

Los demás capítulos, a su vez, realizan aproximaciones verticales – y algunos con un sesgo comparativo – a distintas obras épicas presentes en los diferentes contextos culturales e históricos que configuran el conjunto de la presencia del género épico en las Américas, o, más concretamente, en esta edición, de los poemas épicos o epopeyas. Así, en "Amores indígenas en la épica cortesiana del siglo XVI", de Antonio Río Torres-Murciano; "Del mundo colonial a la independencia de Chile: lecturas, continuidades y significaciones de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (siglos XVI-XIX)", de María Gabriela Huidobro Salazar; "*Queriendo imitar a los mayores*" El proyecto épico de Gabriel Lobo Lasso de la Vega entre el *Cortés valeroso* (1588) y la *Mexicana* (1594), de Lara Vilà; "La figura del indio americano en algunos poemas del ciclo cortesiano: *Mexicana* de Lasso de la Vega y *El peregrino indiano* de Saavedra Guzmán", de Jaime José Martínez Martín; "Amor y profecía en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña", de Stefanie Massmann; "La central historia de amor de *El peregrino indiano*, de Saavedra Guzmán", de Guillermo Serés; "Indígenas invisibles en *Espejo de* paciencia", de Raúl Marrero-Fente; "'Y en mí la sangre resplandece unida': *Alteraciones del Dariel* (1697), una epopeya del mestizaje", de Lise Segas; "Veneno exquisito: *Tabaré* (1888) y los imaginarios de literatura, raza y nación", de Beatriz Carolina Peña; "A mulher indígena em *O Guesa*, de Sousândrade", de Ana Santana Souza; "A presença indígena n'*Os Brasileidas*, de Carlos Alberto Nunes", de Antonio Marcos dos Santos Trindade; "Heroísmo indígena em *Canto General*, de Pablo Neruda, e *Latinomérica*, de Marcus Accioly", de Éverton de Jesus Santos; y "An epic journey through time and space: indigenous presence in *South*

America Mi Hija" , de Gisela Reis de Gois, encontraremos los primeros pasos de la Historia de la Epopeya en las Américas, hacia la construcción de una historiografía literaria que coloque, en primer plano en este momento, la presencia más relevante al pensar en la formación de la cultura de cada uno de los países que conforman las tres Américas y su representación en las epopeyas: a de los pueblos indígenas.

Sin embargo, en este primer paso buscamos enfatizar la importancia de esta discusión, ya que muchos de los trabajos estudiados en este número fueron fuente de percepción de la existencia de los pueblos indígenas, dado que sus propias voces fueron en gran medida silenciadas durante los procesos de colonización, en los que hubo una visión del "Nuevo Mundo" como un espacio a conquistar, explorar y transformar, en la mayoría de los casos con apoyo religioso, lo que contribuyó a la difusión de estos pueblos como "primitivos", como sociedades a ser "humanizadas" mediante la dominación colonial.

Cada autor y cada autora aquí presentes, ejerciendo plena libertad intelectual y reflexiva, presenta aspectos que, en conjunto, nos permiten tener una primera visión de las cuestiones involucradas en la representación épica de las culturas indígenas diseminadas por las Américas y que, hasta el día de hoy, aún carecen del debido espacio para, con sus propias voces, contar su historia.

Deseamos a todos y a todas excelentes lecturas y nos gustaría invitar a especialistas en estudios épicos a participar en esta historiografía.

Christina Ramalho
Raúl Marrero-Fente

Sumário

Voces épicas: desencuentros y fundaciones
José Antonio Mazzotti 15

El lugar de la epopeya en La tradición nacional de Joaquín V. González
Cristina Beatriz Fernández 71

As imagens míticas indígenas: um epos a ser desvendado
Christina Ramalho 87

Reecritura, recreación, refuncionalización de la poesía épica en Centroamérica. Del Popol Vuh a las formas poéticas épicas contemporáneas
Dante Barrientos Tecún 136

A construção da identidade heroica indígena na épica brasileira
Anazildo Vasconcelos da Silva 161

Amores indígenas en la épica cortesiana del siglo XVI
Antonio Río Torres-Murciano 211

Del mundo colonial a la independencia de Chile: lecturas, continuidades y significaciones de La Araucana de Alonso de Ercilla (siglos XVI-XIX)
María Gabriela Huidobro Salazar 226

«Queriendo imitar a los mayores» El proyecto épico de Gabriel Lobo Lasso de la Vega entre el Cortés valeroso (1588) y la Mexicana (1594)
Lara Vilà 250

La figura del indio americano en algunos poemas del ciclo cortesiano: Mexicana de Lasso de la Vega y El peregrino indiano de Saavedra Guzmán
Jaime José Martínez Martín 286

Amor y profecía en el Arauco domado (1596) de Pedro de Oña
Stefanie Massmann.....306

La central historia de amor de El peregrino indiano, de Saavedra Guzmán
Guillermo Serés.....325

Indígenas invisibles en *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre Balboa
Raúl Marrero-Fente.....355

«Y en mí la sangre resplandece unida»: Alteraciones del Dariel (1697), ¿una epopeya del mestizaje?
Lise Segas.....373

Veneno exquisito: *Tabaré* (1888) y los imaginarios de literatura, raza y nación
Beatriz Carolina Peña.....397

A mulher indígena em O Guesa, de Sousândrade
Ana Santana Souza.....422

A presença indígena n'Os Brasileidas, de Carlos Alberto Nunes
Antonio Marcos dos Santos Trindade.....445

Heroísmo indígena em Canto General, de Pablo Neruda, e Latinomérica, de Marcus Accioly
Éverton de Jesus Santos.....473

An epic journey through time and space: indigenous presence in South America Mi Hija
Gisela Reis de Gois.....495

Voces épicas: desencuentros y fundaciones[1*]

José Antonio Mazzotti[2]

1. LA NECESARIA EXPANSIÓN DEL CORPUS

Si bien la definición de la épica como género literario ha sido problemática desde sus inicios, esa problematicidad no se agota en la discusión de la fórmula aristotélica del "poema heroico de gran extensión" ni en la introducción del *romanzo* por Boiardo y Ariosto en el XVI, rompiendo la unidad temática del poema clásico y dejando las puertas abiertas para la inclusión de pasajes fantasiosos y aparentemente desarticulados del argumento central. Asimismo, las categorías

1 Una versión más corta en inglés apareció en 2004 como "Epic Voices: Non-Encounters and Foundation Myths" en *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. Ed. by Mario Valdés and Djelal Kadir. Oxford: Oxford University Press, Vol. III, p. 3-19.

2 José Antonio Mazzotti es "King Felipe VI of Spain Professor of Spanish Culture and Civilization" y catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de Tufts, Boston. Ha publicado *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas* (Lima, 1996), *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (Lima, 2002), *Incan Insights: El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers* (Madrid y Frankfurt, 2008), *Encontrando un inca: ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega* (Nueva York, 2016), *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú* (Madrid, 2016), *The Creole Invention of Peru: Ethnic Nation and Epic Poetry in Lima* (Nueva York, 2019), y numerosas ediciones y colecciones de ensayos sobre criollismo, poesía latinoamericana, José María Arguedas, César Vallejo, etc. Es también director de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y presidente de la Asociación Internacional de Peruanistas. Tiene en su haber doce títulos de poesía. Su colección *El Zorro y la Luna (poemas reunidos 1981-2016)* recibió en 2018 el Premio Internacional de Poesía José Lezama Lima de Casa de las Américas, Cuba.

de "poema" y de "heroicidad" pueden relativizarse si se consideran las ampliaciones interdisciplinarias al campo de los estudios literarios coloniales y los aportes de la folclorología de los últimos años en relación con una definición abierta del término "épica" y del propio concepto de "epicidad". Por eso, el presente ensayo considerará un corpus extenso, que incluirá, además del comúnmente aceptado género de la épica culta, manifestaciones de otras tipologías discursivas, especialmente la que atañe a aquella parte de la historiografía americanista basada en versiones indígenas sobre el pasado de los pueblos conquistados.

En conjunto, interesa aquí rastrear una serie de formulaciones del espacio social o comunitario según el sujeto de escritura que focaliza los hechos "heroicos" relatados en cada uno de los textos. De ahí que se incluyan aquellas expresiones escritas que comportan tales mecanismos de definición ancestral y primordial (propios del discurso heroificador en general) también a partir de fuentes orales amerindias. Éstas, según se sabe, implican modalidades de producción, difusión y consumo que atañen a mecanismos expresivos extraverbales, como representaciones rituales, coros y música, muchas veces delineados en su argumentación y estructuración formulaica a partir de formas de inscripción y registro de la memoria colectiva como los *amatl* o códices mesoamericanos y los quipus andinos. La totalidad de estas expresiones extraverbales difícilmente queda transcrita en los textos historiográficos que parten de ellos (aunque sea parcialmente), pero que, sin embargo, aún conservan algo de su origen en las configuraciones escritas con que se nos han transmitido desde el siglo XVI.

En ese sentido, una división simple del material a estudiar comprenderá por lo menos las siguientes dos categorías:

a) Épica de estirpe discursiva europea: Corpus que incluye dos subcategorías definidas en función de su relación mayor o menor con la tradición del romancero medieval español y con los modelos ita-

lianos del Renacimiento. En ambos casos, además, pueden percibirse componentes modélicos de una "épica de los vencedores" (según el paradigma virgiliano) y de una "épica de los vencidos" (según el de Lucano), dentro de las definiciones que propone David Quint (v. su Introducción a *Epic and Empire*) y que en el ámbito hispánico ya habían esbozado Frank Pierce (1968, 21-22) y Antonio Prieto (1975 y 1980, 119). El seguimiento de una fuerte tradición oral popular castellana, por un lado, y de los marcos teóricos europeos del XVI y sus materializaciones cultistas, por el otro, de parte de los poetas que heroifican determinados acontecimientos de la conquista, podrá echar luz sobre las peculiaridades de muchas de sus obras. Pero por el contexto periférico de su producción éstas aportan elementos y reordenamientos de los tópicos medievales y renacentistas según propuestas que se ciñen a los intereses del sujeto social cuya perspectiva se pretende transmitir. Si el auge de la épica europea durante el siglo XVI revela una visión nostálgica de las aristocracias guerreras frente al creciente poderío de las casas reales (Quint 3-18), conviene ver hasta qué punto los poemas de referente americanista están conformados no sólo como exaltación de los aspectos bélicos y culturales de la invasión española, sino también como espacio simbólico que reformula la realización de un ideal caballeresco ya en proceso de desaparición en la península. Y en determinados casos, incluso, la fundación de un "sentimiento criollo" de apego a la tierra, de permanencia y señorío, que surge aun antes de la aparición de los propios criollos como grupo (v. Lafaye 7-8; Lavallé 1978, 39-41; Durand 1953).

b) Relatos epificantes de raigambre indígena: Corpus que incluye textos escritos bajo modalidades discursivas propias del género historiográfico, pero que contienen una obvia orientación ejemplarizante o heroificadora, especialmente en relación con sus fuentes e intereses indígenas y mestizos. Entran en esta categoría, por ejemplo, la

Suma y narración de los Incas, de Juan Díez de Betanzos; la *Instrucción* de Titu Cussi Yupanqui; los Libros III, VIII, y XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún; los capítulos análogos de la *Historia de las Indias de Nueva España*, de Diego Durán; la *Historia de Texcoco* de Fernando de Alva Ixtlilxochitl; la *Crónica mexicana*, de Fernando Alvarado Tezozomoc; los capítulos "guerreros" de los *Comentarios Reales*, del Inca Garcilaso de la Vega, referidos a la labor expansiva de los incas, entre otros. Si bien estas obras y algunas similares intentan ante todo ser "historias" y por lo tanto asumir el criterio de "verdad" (trascendente, no factual) como dirección final de su relato, es claro que los límites de género en que usualmente se les clasifica son trascendidos por el sustrato oral que sí habría contenido rasgos heroificadores en su versión indígena. El concepto, obviamente, puede resultar discutible si nos ceñimos a un paradigma de heroicidad estrictamente canónico, pero se muestra sumamente fructífero si se rastrean en él los perfiles de la autodefinición indígena en términos de comunidad ancestral y mítico-fundacional, así como en términos de una forma de nacionalidad étnica que como tal era reconocida por el propio significado del término "nación" en el siglo XVI según la cultura española.

De este modo, tales obras constituyen piezas *sui generis* dentro del corpus historiográfico colonial, y serán examinadas de acuerdo con los "residuos de oralidad" (Zumthor 1987, 37) con que reconstruyen la conducta heroica de los sujetos sociales dominados, tanto en lo que respecta al pasado prehispánico como a los acontecimientos de la conquista. Sin embargo, no se trata de ver solamente en los textos el reflejo de una oralidad perdida o primigenia, sino la fundación discursiva de una polifonía pluricultural que admite interferencias discursivas entre los sistemas de narración y configuración verbal originalmente amerindios y las formas con que la historiografía pe-

ninsular trata de aprehenderlos. Así, esta segunda categoría supone un cuestionamiento del concepto tradicional de "épica" atendiendo al sentido original del término, el de "voz" (según Bynum 70; v. también Zumthor [1983] 1990, 81), lo que permite incluir las manifestaciones escritas y *transformadas* de tales fuentes en su configuración final como relato historiográfico.

Como es de esperarse, se hará en este trabajo una exploración de los límites y características del género historiográfico dentro de la época y de cómo permite articulaciones con la épica según las propias concepciones peninsulares sobre el discurso heroificador en general. Son conocidas, en ese sentido, las ideas de Joseph Pellicer (167) acerca de los poemas épicos "en prosa", así como los preceptos del Pinciano, Sebastián Minturno y otros preceptistas del momento sobre la posibilidad de desarrollar relatos heroificadores en la modalidad de la prosa, idea que aparece contemplada ya desde la misma *Poética* de Aristóteles dentro de lo "imposible verosímil" y en los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, que señala que éste puede escribirse "senza obligo alcuno di rime" (106). Aunque el concepto se formuló en el XVI para referirse a textos narrativos escritos con fines de entretenimiento (como hace el Pinciano con respecto al *Amadís*), alude a una armazón retórica que atañería también a las posibilidades expresivas de un sector de la historiografía de la época.

Por otro lado, en ambas categorías se privilegiará el estudio de las focalizaciones que conciernen a formas específicas de definición de la totalidad social. En tal sentido, es fácil prever que en muchos textos de la primera categoría el ideal criollo prevalecerá como estrategia de formulación de una identidad propia a partir del "elevamiento" heroificador de sus ancestros. Por eso mismo, no es exagerado hablar de una "nación criolla" (v. Pagden 91) en el ya mencionado sentido étnico del término, aunque el estudio de la épica hasta hoy ha servido poco para profundizar en el tema, quizá porque se ha bus-

cado más la semejanza que la diferencia con los modelos europeos, y porque no se ha considerado en su verdadera dimensión el peso del contexto indiano una vez que se repiten los modos discursivos europeos y se resemantizan de acuerdo con las variables históricas propias de la experiencia colonizadora. Asimismo, al hacerse una aplicación directa y anacrónica de la llamada teoría postcolonial (basada en la experiencia inglesa y francesa en África y la India durante y después de la Ilustración) se pierde la especificidad de la producción criolla y mestiza, asimilándola a categorías similares que bien merecen una reformulación profunda en el estudio especializado de la Hispanoamérica pre-ilustrada. La resemantización del canon europeo se ve en algunos poemas -y en distintos momentos dentro de un mismo poema-, dice Quint, en que puede darse el seguimiento fiel a la tradición canónica y a la vez una respuesta a la situación histórica inmediata: "I distinguish between where the text responds to historical occasion and where it repeats a generic convention or commonplace, although it may do both simultaneously" (15). Con respecto a la segunda categoría, se verá que, a pesar de existir en determinados casos la intermediación de autores, traductores o escribientes que pertenecen a un sujeto colonial dominante, algunos rasgos del discurso indígena aún son visibles y se configuran mediante su transformación como parte del subtexto de las obras mencionadas (para una definición de la categoría de subtexto, v. Mazzotti 1996a, Introd.).

En este sentido, conviene proponer como punto de partida básico el del dislocamiento del referente americano tanto para las obras de la primera como de la segunda categoría en relación con los elementos constitutivos de la institución letrada que pretende hacerse cargo de él. Al pertenecer mayoritariamente tal discurso por tradición y por procedencia autorial a una de las instancias más autorizadas dentro de la "ciudad letrada" (Rama, Caps. 1-3), es lógico suponer que la orientación general de su relato se hará en función de los propios

mecanismos, tópicos y estrategias retóricas que hicieron de los mismos géneros parte de una práctica simbólica de autoafirmación cultural dentro del contexto europeo. Sin embargo, al ser trasladados al contexto americano, como ya se ha dicho, los mismos géneros sufrieron modificaciones en varios casos (especialmente los de la segunda categoría) sustanciales por la naturaleza y las propias conformaciones retóricas de las fuentes amerindias.

De ahí el término "desencuentros" en el título de este ensayo, que alude no solamente al proceso mismo de la conquista, con su bien conocido anecdotario de incomunicaciones y genocidios, sino también a las diferencias notables en relación con sistemas de historización que, al encontrarse, produjeron obras hasta cierto punto fundacionales de una tradición escritural posterior dentro de la discursividad latinoamericana.

2. LA ÉPICA DE RAIGAMBRE EUROPEA

2.1. Tradición popular y nostalgia del Cid

Desde hace mucho, José Toribio Medina (1918, VII-XII), Ramón Menéndez Pidal (1939, 7-13), Winston Reynolds (1978, 15) y Cedomil Goic (431-2), entre otros, han señalado que la tradición popular del romancero llegó al Nuevo Mundo junto con los primeros conquistadores, quienes además de repetir romances del ciclo carolingio y del Cid, componían espontáneamente relatos en verso de sus propias penurias y hazañas y los propalaban oralmente. No debe sorprender por ello que las composiciones iniciales de carácter épico hechas por europeos en América tengan una evidente carga medieval, tanto en lo que a ritmo, métrica y tópicos se refiere, cuanto a lo que eso implica de caracterización de los protagonistas de la empresa conquistadora como caballeros que se debaten entre la Diosa Fortuna y la

Providencia cristiana. Bien recuerda Miguel Nieto Nuño (XVIII-XIX) que "héroes" como Francisco Pizarro en *La conquista de la Nueva Castilla* (poema anónimo de 1537, llamado también *La conquista del Perú*) aparecen perfilados según una oposición de valores que encuentra su antecedente mayor en el *Laberinto de fortuna* (1444) de Juan de Mena. Y basta revisar el *Romancero de Hernán Cortés* recopilado por Reynolds (1967) para observar que la imagen del *dux populi* allí elaborada encaja muy bien con un patrón preestablecido. Este, sin embargo, adquiere dimensiones fundacionales para la estirpe heredera en el Nuevo Mundo de tal ejemplo guerrero y de virtud cristiana (v. también Reynolds 1978, 113-144 para una minuciosa lista de obras del Siglo de Oro que tienen a Cortés como figura central, incluyendo las del ciclo épico cortesiano, que más adelante estudiaré).

Por eso, aunque es relativamente fácil rastrear los puentes discursivos que explican la génesis y conformación de esta primera épica castellana en el Nuevo Mundo, el problema no se agota de ninguna manera en la genealogía textual. Historiadores como Anthony Pagden (53) han subrayado que estos soldados y sus capitanes, al ofrecer misas por el alma del Cid Campeador, estaban testimoniando su determinación por una autonomía señorial sujeta, sí, a la Corona, pero administrada por ellos mismos, quienes "considered themselves to be the founders of a new kingdom that would be a fief of the Spanish crown but in all important respects a self-governing polity" (*ibid*.). Y estos mismos personajes venían, además, a la Nueva España "to act out the role of the great magnates of the Old Spain" (*ibid.*). El tema histórico ha sido ampliamente tratado, hasta el punto de encontrar en Cortés al organizador de una rebelión comunera (v. Giménez Fernández) y en su heredero Martín Cortés, el segundo Marqués del Valle de Oaxaca, la fuente inspiradora de una conjuración criolla cuyo aplastamiento sería minuciosa y melancólicamente descrito por Juan Suárez de Peralta, sobrino del primer Marqués, en su *Tratado del descubrimiento de*

las Indias (1589). De este modo, además del carácter de transmisión de ideales comunes y de identificación con un ámbito discursivo familiar para las huestes peninsulares, la heroificación poética de los líderes militares obedecía también a una estrategia de afirmación política muy a tono con las aspiraciones que llevarían años más tarde a enfrentamientos irreconciliables y a veces sangrientos con la Corona, una vez que ésta empezó a limitar el poder de la neo-aristocracia encomendera y a fortalecer un aparato burocrático de control directo de la población indígena mediante corregimientos y reducciones (Millones 1995).

Para el caso peruano, además del ya mencionado poema *La conquista de la Nueva Castilla*, escrito en cuartetos dobles que presentan a un Pizarro superior a los héroes clásicos (v., por ejemplo, la estrofa LX, que dice que "los hechos antiguos por cierto no son / casi nengunos con este que hiço"), muchas otras composiciones circulaban en las primeras dos décadas de la invasión al país de los incas. El propio Francisco de Xerez, autor de una de las primeras crónicas que dan noticia de la victoria de Pizarro sobre Atahualpa en 1532, incluye al final de *La conquista del Perú* (publicada en Sevilla dos años más tarde) un poema "Al Emperador que es el Rey Nuestro Señor", en que se alaba la empresa conquistadora en su conjunto, y se le explica a Carlos V que la riqueza de su Corona y la magnificencia de Sevilla se deben a los triunfos de los soldados españoles (como partícipes de empresas privadas) en Ultramar (v. Varón Gabai para un planteamiento actualizado del sentido empresarial de los Pizarro en el Perú). Sevilla es así contada "por maravilla", pues "della salen, a ella vienen / ciudadanos labradores / de pobres hechos señores / pero ganan lo que tienen / por buenos conquistadores" (Jerez 38). Expresión sintomática de una mentalidad de sujeción contractual entre el Rey y sus vasallos, cuya fidelidad se mide por la recompensa debida y cuyo esfuerzo e inversiones sobresalientes les otorgan vir-

tud y nobleza implícita. Por eso, aunque la crónica en su conjunto es un relato de acontecimientos ceñido a los parámetros jurídicos e historiográficos del testigo de vista, incluye hechos tan extraordinarios que el poema se permite decir que la acción de Francisco Pizarro es "cosa / digna de escribir en prosa / y en metro como la embio" (*ibid*.). Gesto que revela la flexibilidad de los límites de género y se inserta en la vieja tradición de las crónicas rimadas de tan popular consumo en la península.

La configuración de un Pizarro fundador, a pesar del desprestigio en que cayó su familia luego de la rebelión de su medio hermano Gonzalo entre 1544 y 1548 contra las Leyes Nuevas, alcanzó hasta los siglos XVII y XVIII. En 1630, por ejemplo, fray Buenaventura de Salinas, franciscano criollo autor de una de las crónicas arbitristas y pro-localistas más representativas del debate entre criollos y chapetones, el *Memorial de historias del Nuevo Mundo Pirú*, reclamaba un "Virgilio Español" que retomara el tema de las hazañas de Pizarro para otorgar autoridad y prestigio a las aspiraciones de atavismo heroico en los alicaídos descendientes indianos de los conquistadores. La invocación, como veremos, no puede ser menos directa. Dice Salinas:

> De Piçarro, que nauegò por entre perlas del Sur, y corriò por sedientos arenales dãdo fuerça a sus trabajos, y possession a su esperança, y animosamente se arrojò a quitar de la frente, y manos de Atagualpa el supremo señorio de la America, arroxandola a los pies del cetro, y sobre los ombros Catolicos de España. Apenas se oye su nombre en el Pirú, apenas se cuentan sus hazañas, ni se pondera su coraje, y valentia. [¿]Quien a sabido referir las singulares, y no creydas hazañas destos Conquistadores, a quienes la desecha fortuna del mar, y tierra hizo exploradores de los frutos, y riquezas del Pirú? [¿]Que Virgilio Español a tomado a su cargo esta nauegacion, como el otro, que cantò la de Eneas, por el Mar Tirreno? [¿]Que Valerio Flaco de aquesta insigne Vniversidad de los Reyes a querido cele-

> brar el bellozino de oro, que hallaron tantos Iasones, y mares nauegados por tantos Argonautas valerosos? (Salinas, f. s. n.).

El encomio, sumamente expresivo, sólo recibió una respuesta adecuada a sus demandas un siglo más tarde, cuando Pedro de Peralta, otro prominente criollo, publicó su *Lima Fundada* en 1732, siguiendo el modelo de la *Eneida* y siendo proclamado en la "Aprobación" de su congénere don Pedro Bermúdez de la Torre y Solier el "Virgilio Español" que la nación criolla largamente esperaba.

Esta prolongación del paradigma heroico de Pizarro, sin embargo, sería menoscabada desde el momento mismo de su aparición por textos que exaltaban más bien otras figuras de la conquista opuestas al liderazgo del que terminaría siendo convertido con el tiempo en Eneas proto-criollo. Por ejemplo, en el que Clemente Palma (12-13) pensó que era el "primer poema sobre la conquista de América", la *Muerte del Adelantado Don Diego de Almagro*, escrito por el polémico "caballero desbaratado" Alonso Henríquez de Guzmán hacia 1550, encontramos una visión sumamente crítica de los Pizarro, explicable por la militancia de Henríquez bajo las banderas de Almagro el Viejo, quien fue decapitado en 1538 luego de la derrota de las Salinas por orden de Hernando Pizarro. De este modo, Almagro es elogiado como el verdadero vasallo fiel al Rey y los Pizarro como traidores. Más aún, Henríquez lamenta que por culpa de los Pizarro los indios se atrevan a llamar "tyranos / a muchos d'España por esta ocasión" (Palma 42). Esta misma fidelidad al Rey y la magnificencia de sus hazañas hacen de Almagro "otro Gran Capitán" (67), con "hechos de notar, / tales que por cualquier dellos / se debe coronizar" (68). Hay, como señala Bermúdez-Gallegos (13), un claro tono de disidencia política o, al menos, de ambigüedad, matizaríamos nosotros, en la nostalgia por una autonomía política y por un rey local "coronizado" de acuerdo con la majestad de sus propias hazañas guerreras y virtudes morales. No

por nada, la medievalización discursiva ejercida por Henríquez alude en esta parte de su poema al "arte [que] se ha de cantar al tono de 'El Buen Conde Hernán-González'".

En una línea algo distinta, el poema anónimo bautizado como *La batalla de Chupas* (publicado sólo en 1906 por Carlos A. Romero) es un directo homenaje al Gobernador Vaca de Castro, enviado al Perú para derrotar a Diego de Almagro, el Mozo, hijo mestizo del socio de Francisco Pizarro y responsable indirecto del asesinato de éste en 1541. Almagro el Mozo pudo vengarse así por la muerte de su padre, pero fue finalmente derrotado en la batalla de Chupas en 1542 y, como su progenitor, decapitado poco después. El anónimo soldado autor del poema llega a exclamar "Perú, de tu libertad / este [Vaca de Castro] fue inventor primero", y en una vena pizarrista muy clara, despliega un dilatado elogio de los encomenderos leales que participaron en la derrota de Almagro el Mozo: "Allí vieras los galanes / mostrarse valientes hombres / y esforzados capitanes, / que pueden llamar Roldanes" (en Vargas Ugarte 26). Aunque aplicado a los encomenderos fieles al Rey, el tópico medieval caballeresco sigue vigente y define muy bien la identidad autoasumida de estos plebeyos y segundones elevados en pocos años a un estrellato militar y cuasi-legendario.

En el caso mexicano, basta ver algunos pasajes de romances cortesianos para encontrar similares formulaciones sobre el paradigma militar y espiritual que se ensalza. En el "Romance a Cortés" (v. Reynolds 1967, 30), por ejemplo, Jerónimo Ramírez declara que el conquistador puede con su sola lanza humillar "a siete soberbios reyes", y que le regala a España "naves cargadas de plata, / que del mundo han desenterrado / toda la pobreza humana". Este restituidor del orden perdido de la edad dorada (tópico usual, además, en los tratados de caballería, v. Lulio 160), es sin embargo el más leal vasallo del Rey, a pesar de que en la práctica "quita y pone leyes" con la misma sabiduría y templanza de un monarca, y sin guardar nada "para sí solo,

[salvo] el pregón de la fama". En otro romance -esta vez anónimo-, Cortés "dejó de ser rey, / por ser a sus reyes firme" (en Reynolds 1967, 61). Y en el culto Gabriel Lobo Lasso de la Vega hasta aparece como un cruzado que conmina al demonio a abandonar México para salvar así el alma de la población indígena (*ibid*., 40). El *dux populi*, nuevamente, pasa por una legendarización que lo iguala a cualquier rey, incluso atemorizándolo, como se ve en el célebre romance "En la corte está Cortés" (atribuido por algunos estudiosos a Mateo Rosas de Oquendo, v. Reynolds 1967, 57-60).

Vemos, pues, que no hay una homogeneidad temática aunque sí de perspectiva en la gran variedad de poemas que fueron recitados y escritos a partir de modelos populares de la península. Lo real es que muchos de ellos permanecieron inéditos hasta el siglo pasado y la gran mayoría se han perdido o se hallan enterrados en colecciones de archivo. Esta tradición, que rescata al héroe cristiano dentro de un espacio imaginario semejante al de la Reconquista, permite, sin embargo, avizorar los albores de una subjetividad descentrada que caracterizaría generaciones más tarde a determinados sectores de la población criolla. Con todas sus ambigüedades, la llamada épica culta recogerá poco después algunas de las mismas inquietudes, aunque ciertamente de manera mucho más velada. En algunos casos, sin embargo, como el registrado por José Toribio Medina (1918), la vena popular devolverá el favor a la culta. Piénsese, por ejemplo, en los *Romances basados en la Araucana*, que empiezan a ser recogidos y publicados apenas dos años después de la aparición de la tercera parte de la obra de Ercilla en 1589.

2.2. La musa cultista: aspiraciones frustradas y autodefinición criolla.

Conviene precisar para el estudio del corpus comúnmente entendido como el único épico en las historias literarias tradicionales,

que el concepto de "heroicidad" tiene definiciones muy claras desde autores del momento, que reconocían el estatuto autónomo y superior de la ficción épica y del héroe, sujeto sólo a las leyes de su propio mundo. Aparte de los ya mencionados preceptistas como Tasso, el Pinciano y el Minturno, a fines del siglo XVI decía fray Jerónimo Román:

> La diosa Iuno se llama en Griego Hera, y Iuno tuvo un cierto hijo (segun las fabulas) que se llamó Heros, el qual denota ayre, y porque el ayre de la fama sube a los hombres al alto lugar quando son Ilustres en sus hechos, por esso son llamados Heroycos, o Heroas, porq˜ el ayre es dedicado a Iuno, y todas las cosas que participan de los dioses, tienen como dizen los Poetas cierta parte de diuinidad [...] (Román f. 293v).

La heroicidad, por ende, implicaba el elevamiento y separación del protagonista de un relato a fin de que entrara en una dimensión que en el siglo XX Lukacs y Bakhtin han descrito como "mundo cerrado" y "pasado absoluto", respectivamente. En efecto, la autonomía e independencia del héroe y sus circunstancias se acentuaron desde la introducción del *romanzo* como parte de la épica renacentista. Así, ésta se convirtió en campo de cultivo para la variedad temática, los pasajes y viajes fantasiosos y el dislocamiento estructural (recuérdese, por ejemplo, la cueva del hechicero Fitón y la presencia del combate de Lepanto en la Segunda Parte de *La Araucana*). Sin pretender reproducir la larga historia de la preceptiva, las polémicas y la teoría poética del Renacimiento (véanse para ello Pierce, Introd., en relación con la épica hispánica en general y Cevallos en relación con *La Araucana*), mencionaré solamente que en el primer poema publicado (pero no el primero escrito) sobre el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, es decir los Cantos XI a XV del *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, Cortés es separado de sus características humanas para convertirse en

un ser casi sobrenatural, capaz de sobreponerse a monstruos como águilas gigantescas y tiburones-ballena (v. Zapata 66-74) a fin de proteger y ganarse el respeto y veneración de la población indígena (tópico del *Orlando furioso* trasladado al contexto indiano, como señala Reynolds 1984, 4).

No interesa aquí, por lo tanto, hacer un recuento minucioso de todos los poemas que forman el corpus de la épica culta americanista. Por el contrario, de manera consistente quiero subrayar cómo los usos de los tópicos y modalidades europeas de heroificación versal muchas veces obedecen a preocupaciones extra estéticas, que con el devenir histórico responderán a dos amenazas constantes para la "república de españoles" durante el periodo virreinal: por un lado, la abrumadoramente mayoritaria población indígena y, por otro, los ataques de piratas y corsarios que pretendían cortar el flujo de minerales a la península.

Presentaré algunos rasgos de esta problemática sólo en determinados poemas de lo que sería una lista mínima dentro de esta subcategoría, como *La Araucana*, de Alonso de Ercilla; *Arauco Domado*, de Pedro de Oña; *Argentina o Conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera; *Armas Antárticas,* de Juan de Miramontes y Zuázola; *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos; *Fundación y Grandezas de Lima,* de Rodrigo de Valdés; *Lima Fundada,* de Pedro de Peralta y Barnuevo; *Cortés Valeroso* y *Mexicana,* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; *Nuevo Mundo y Conquista* de Francisco de Terrazas (cuyos únicos fragmentos conocidos aparecen en la *Sumaria Relación de las Cosas de la Nueva España*, de Baltasar Dorantes de Carranza); *El Peregrino Indiano*, de Antonio de Saavedra Guzmán; la *Historia de la Nueva México*, de Gaspar Pérez de Villagrá; *México Conquistada*, de Juan de Escoiquiz, etc. La mayor parte de estos poemas cumple de una u otra forma con rendir cuenta de los ideales de exaltación de la empresa de la conquista, y por lo tanto con reforzar el ideario de, en algunos

casos, la aristocracia peninsular, y en otros los de los encomenderos aristocratizados y sus descendientes en América (Una lista más amplia, aunque aún incompleta, que incluye la producción peninsular e hispanoamericana hasta 1700, puede verse en Pierce 327-362). Este último sector encontraba en los mencionados poemas la mejor expresión de los motivos (cristianización, labor civilizadora, consecución de la fama y la honra) antepuestos como andamiaje discursivo a las acusaciones lascasianas y de la leyenda negra sobre la codicia y la crueldad de los conquistadores. Así como la formulaban y afirmaban los perfiles de una forma de la identidad hispana ultramarina en el siglo XVI, limpiaban su estirpe y otorgaban autoridad discursiva a sus reclamos por la continuidad del sistema de la encomienda.

En algunos de estos mismos textos, sin embargo, es posible encontrar también elementos de reconocimiento a la nobleza de los conquistados, a su altura moral (tanto en términos guerreros como de organización social) y a la posibilidad de ver en ellos un interlocutor válido para la viabilidad de una sociedad novedosa y alternativa a la peninsular. Al mismo tiempo, en varios de estos poemas existe embrionariamente la perspectiva de un sujeto social arraigado en la sobrepujanza de la tierra americana y en el ya mencionado "sentimiento criollo" que diferencia a los herederos de los conquistadores de los administradores y burócratas de la organización virreinal inmediatamente posterior al auge del sistema de las encomiendas. Aspectos de esta disputa se tratan, entre otros, en Liss, Cap. 6, para México, y Lavallé 1993, para el Perú).

Pueden considerarse también dentro de esta categoría algunos de los poemas religiosos (no menos heroificadores) que formulan y ordenan espacios sociales a partir de figuras divinas o divinizadas: *La Christiada,* de Diego de Hojeda; la *Vida de Santa Rosa de Santa María,* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera o Conde la Granja; el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana,* de Fernando de Valverde; el *Oriental*

Planeta Evangélico, de Carlos de Sigüenza y Góngora; el *Triunfo Parténico*, del mismo autor; la *Nueva Jerusalén María*, de Antonio de Escobar y Mendoza, etc. En algunos de ellos, el concepto de épica dentro de la tradición peninsular varía hacia la creación de íconos locales (como en los poemas de Fernando de Valverde y Luis Antonio de Oviedo) que definen su propio espacio simbólico dentro de una naciente tradición criolla. Estos autores se sirven del concepto al uso de la "épica cristiana" para exaltar figuras de cercanía cultural y geográfica cuyas hazañas espirituales superan las militares de los conquistadores y las acercan al elevamiento literal y figurado hacia la divinidad, requerido para la consecución de un genuino héroe épico. El sujeto escritural que focaliza estos triunfos de la fe poco a poco irá perfilándose en sus intereses frente al paradigma peninsular dominante, del mismo modo como había ocurrido sutilmente en la épica de tema principalmente guerrero o militar.

Me referiré, entonces, brevemente a algunos aspectos de estas obras, comenzando por la exaltación del heroísmo militar hispano frente a la amenaza extranjera, y a la negación del importante papel cumplido en las defensas militares por la tropa indígena, mulata, mestiza y negra de cuya participación dan cuenta numerosas crónicas y documentos de la época. En casi todos estos casos se saca partido desde la agencia criolla para la creación de un ideal guerrero que pueda competir en términos de autoría y de referente con obras homólogas que hablan de triunfos españoles en tierras europeas.

2.2.1. Blanqueamiento criollo en la épica de la Nueva Castilla.

Por ejemplo, del largo y variado poema épico de Pedro de Oña examinaré aquellos cantos en que se expone una perspectiva criolla sea a través del tema de la encomienda o de los enfrentamientos con los corsarios ingleses, que motivan el ocultamiento interesado de

los soldados peruanos "de color" que participaron en las luchas. Este prurito por la "limpieza" de sangre partía de una base real: había un porcentaje considerable de mestizos asimilados como criollos en las primeras generaciones después de la conquista, por lo cual los peninsulares sentían una creciente desconfianza hacia estos hijos de la tierra, por mucho que estuvieran incluidos en la "república de españoles" (v. Schwartz y Kusnesof). Como reacción natural, el discurso criollista negará tales vinculaciones biológicas y culturales con los "otros" dominados. Para ello, se erguirá no sólo como foco de la heroificación de las armas españolas en general, sino también como materialización de un sujeto que se autoconstituye a manera de voz autorizada y consagratoria de un modelo de conducta en un aquí y un ahora neomundanos. Y, de paso, se permite sugerir reformas económicas dentro del sistema de las encomiendas, oponiéndose así a la reorganización anti encomendera del estado virreinal desde la implantación inicial en el contexto andino del corregimiento en 1564.

Según se sabe, el *Arauco Domado* (1596) de Pedro de Oña fue concebido en parte como una reacción al mínimo reconocimiento que Alonso de Ercilla había tributado a Don García Hurtado de Mendoza, primogénito del Virrey del Perú, en *La Araucana* (tres partes, 1569, 1578 y 1589), durante la campaña de éste en Chile (1557-1559), en la que participó Ercilla. El poema de Oña fue al parecer corregido por el autor en el proceso mismo de impresión (v. Smith 1984) y revela claramente una visión del heroísmo bélico centrada principalmente en la individualidad del protagonista. (Para acercamientos puntuales al *Arauco Domado*, pueden verse Alegría, Cap. 2; Dinamarca; Durán-Cerda; Morton, Cap. 2; Raviola Molina; Rodríguez; Seguel; y Vega, entre otros, en nuestra bibliografía).

El poema de Ercilla, por su lado, fue desde su aparición un texto paradigmático de la épica en el Nuevo Mundo, y su importancia ha sido subrayada por numerosos estudios, especialmente a partir de la

imagen heroica que presenta de algunos capitanes españoles y de los jefes araucanos. (Entre los trabajos dedicados a *La Araucana* pueden verse, entre otros muchos, los estudios de Corominas y Pastor como lecturas divergentes). Esta dualidad se debe en parte, según Quint (esp. 157-185), a la conformación virgiliana y lucaniana de los modelos básicos de Ercilla, que identifica por traslación a la disminuida aristocracia guerrera peninsular con la emergente sociedad araucana de héroes libres del yugo monárquico. Sin embargo, la ambigüedad de Ercilla debe también enmarcarse dentro del contexto del pensamiento lascasiano, con sus fuertes críticas a la codicia de los conquistadores. Tal visión finalmente favorece la empresa de expansión imperial regulada directamente por la Corona, con principios y valores comunes a determinados aspectos del discurso oficial contra los encomenderos (v. Mejías-López). Pertenece *La Araucana*, junto con el poema de Oña y la *Argentina* de Barco Centenera, a lo que Luis Alberto Sánchez (Cap. 4) llamó "el ciclo araucano" de la épica colonial. A esta corta lista habría que añadir *La Araucana II*, de Fernando Álvarez de Toledo, de la cual sólo se conocen once octavas recogidas en la *Histórica relación* de Alonso de Ovalle, y el extenso *Purén Indómito*, hoy debidamente atribuido a la pluma de Diego Arias de Saavedra (v. Ferreccio Podestá).

Oña, joven soldado de veintiséis años en el momento de la publicación de su poema, se basa en los mismos acontecimientos que se refieren a la expedición de Don García Hurtado de Mendoza (sobre todo en los cantos I al XIII) y elogia sus reformas y su control racional dentro del sistema de las encomiendas (especialmente en el Canto III). La alabanza de Oña se encarga de hacer del control tributario, el límite de edad, el alivio en las labores mineras y otras medidas en favor de los indios atribuidas a Don García una enumeración implícita de remedios para la situación criolla. Quint (173) observa también este punto, que, sin duda, aparta a Oña del latente lascasismo que se

puede encontrar en algunos pasajes del poema de Ercilla (v. también Held 41-44; Rodríguez 80-81). La posición de Oña es coherente con lo que él entiende como la inmanente capacidad de los indios araucanos para convertirse en labradores súbditos bajo el control de los encomenderos "sin excesos" (Quint 174). La condición de súbditos "rústicos" o "menores", como catalogaba a los nativos la legislación de Indias, con la obligación, además, de que se les otorgara tutela material y espiritual, naturalmente favorecía a largo plazo la situación de los descendientes criollos de esos primeros encomenderos. Esto genera, por otro lado, el desarrollo de una tradición de letras criollas de defensa paternalista de la población indígena (v. Mazzotti 1998b y 1996c).

La actitud de las autoridades de recoger la primera edición, aparentemente por el tratamiento dado en el poema a los encomenderos y a la población quiteña en la rebelión de las alcabalas de 1594 (Canto XVI, a través del sueño de la indígena Quidora), apoyaría esta lectura (v. también Seguel 49-50 y Smith 1984, 16-17; sobre el hecho histórico, v. Lavallé 1992). Igualmente, el lamento por los ejecutados injustamente es descrito en tono sumamente hiperbólico (el llanto de las mujeres "alcanza las estrellas") y se deja ver una posición ambigua en cuanto a las solidaridades emocionales (no las políticas, que estaban inequívocamente de lado de la Corona). Hasta es posible entender que con los lamentos generalizados el desorden toca las esferas y desestabiliza hasta los mismos fundamentos de un orden aceptado como natural. El tremendismo de la imagen podrá ser recusable, si se quiere, pero es difícil no entrever el malestar y el profundo melancolismo sobre el deterioro del "bien común" en la represión de los rebeldes. Por añadidura, la disputa entre el Virrey y el Arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo, predispuso a la Iglesia contra el poema, que heroificaba al Marqués como leal e insinuaba la participación de algunos miembros del clero en la mencionada rebelión. José Toribio

Medina ([1897] 1963, 47-69, vol. 1) reproduce los documentos del proceso al que fueron sometidos el poema y su autor. Ya sin los fragmentos expurgados, el *Arauco domado* tuvo su segunda edición en Madrid, en 1605, y Oña continuó con su tarea poética, completando tres nuevos libros (el *Temblor de Lima de 1609*, el *Ignacio de Cantabria*, y el *Vasauro*) antes de su muerte en 1640.

Con respecto al enemigo externo, Oña dedica los dos cantos finales de su obra (XVIII y XIX) a narrar la entrada del corsario inglés Richard Hawkins a las costas peruanas en 1594. Con ello se encarga de eliminar cualquier mención de la ayuda y participación de los soldados indígenas y negros en las acciones militares españolas. No es de extrañar, así, que, como parte del diálogo del momento, Oña subrayara determinada forma de heroísmo, tanto en la lucha contra los araucanos como contra Hawkins, favorable al bagaje de méritos que los ya disminuidos encomenderos y sus retoños criollos anteponían como premisa para cualquier conceptualización del espacio social virreinal. No deja por ello de ser útil la mención que hace Seguel (44-45) sobre la conciencia en Oña de una "patria" americana en el sentido de reino con el mismo rango que tenían Galicia o Cataluña frente a la Corona castellana. En efecto, desde el "Prólogo al Lector", Oña confiesa que su escritura fue motivada por "el solo desseo de hazer algun servicio a la tierra donde nasci (tanto como esto puede el amor de la patria)". El chilenismo de Oña, sin embargo, en tanto prefiguración del posterior estado republicano, es asunto que sin duda constituye, por su anacronismo, tema discutible. (Para una visión contrapuesta, en relación con la mentalidad colonial del *Arauco Domado*, ver Rodríguez 80 y Alegría 57-59).

Sin embargo, es discernible desde la misma estructuración de la obra en tanto materia verbal una marca de la diferencia: el "nuevo modo de las octavas", que el propio Oña advierte en su "Prólogo". Alterando el orden convencional de las rimas, Oña introduce una "nue-

va trabazón de las cadencias, [que] no fue por más que salir, no de orden, sino del ordinario, como quiera que sea de más autoridad, aunque más impedidas". De este modo, el poema se presenta como una variante áspera del modelo canónico, un discurso "impedido" desde su propia sonoridad, que tendrá en su interior digresiones jurídicas (como las reformas de la encomienda del Canto III) y amorosas (como en el celebrado pasaje del baño de Caupolicán y Fresia, en el Canto V). Por añadidura, la obra incluye numerosos términos indígenas (para que al tema "también le correspondiese la forma", dice Oña) y una tabla final en la que explica sus significados.

Todos estos elementos llevan a plantear el desarrollo de una voz alterna, descentrada y "Hespérica" (Oña f. 4), que encuentra en el discurso épico un vehículo idóneo para infiltrar sus propias dicciones y reconfigurar su identidad criolla entre la ambigüedad y la celebración.

En otro conjunto épico, llamado por Porras Barrenechea el "ciclo antártico", tenemos el extenso poema que nos ha dejado Juan de Miramontes y Zuázola, titulado precisamente *Armas Antárticas*. Fue publicado por primera vez en 1921, y ha sido desde entonces objeto de diversos estudios, que coinciden en reconocer su notable calidad literaria. La primera edición se hizo en Quito, por Gijón y Caamaño. Tres años más tarde, José Toribio Medina reprodujo en Chile los Cantos XVIII y XIX, que tratan de la expedición de Pedro Sarmiento de Gamboa al Estrecho de Magallanes. (Entre los estudios más recientes, pueden consultarse los de Miró y Firbas, que ofrecen, a su vez, numerosas referencias bibliográficas. Firbas, asimismo, argumenta convincentemente sobre la necesidad de una nueva edición crítica del poema). Como la mayor parte de los poemas épicos escritos durante el virreinato, *Armas Antárticas* es una glorificación de las acciones militares y evangelizadoras de los españoles. En este caso, el poema se

refiere especialmente al papel cumplido por las fuerzas hispanas en su defensa del límite norteño del Virreinato del Perú, es decir, lo que hoy constituye el territorio de Panamá, durante la invasión de John Oxenham, lugarteniente de Drake, en 1579. Oxenham pretendía abrirse paso a través del Istmo y bloquear el puerto de Panamá para facilitar así las acciones de Drake en su saqueo de Lima y otras ciudades españolas en las costas del Perú. Fue sucesivamente derrotado por las expediciones de Pedro de Ortega y de Diego de Frías Trejo (Miró XIV-XV). El poema, sin embargo, se extiende hacia otras circunstancias, como el relato de una historia de amor incaica entre los jóvenes Chuquiaquilla y Coricoyllur en boca del general español Arana en el viaje de regreso de las tropas vencedoras a Lima (Cantos X a XVII) y como la expedición de Pedro Sarmiento de Gamboa en 1580, enviado por el Virrey Francisco de Toledo para cruzar el Estrecho de Magallanes y pedir apoyo a la Corona española con miras a instalar una población permanente en las remotas regiones australes, con el pintoresco nombre de Filipópolis (Canto XVIII). Como se sabe, Drake llegó a las costas del Perú a través del peligroso Estrecho, y era la intención del Virrey Toledo impedir que una acción semejante volviera a ocurrir. Para desgracia de los españoles, el proyecto de Filipópolis no tuvo éxito debido a la severidad del clima y la hostilidad de los pobladores de la región. Por último, en los dos cantos finales se relata la entrada del corsario Cavendish (en 1587) y el poema concluye sin terminar de describir los acontecimientos históricos relacionados con ese suceso, por lo que se cree que su autor no llegó en realidad a concluir la obra.

En la primera parte de poema, es notorio que la presencia de cimarrones que ayudan a Oxenham cumple un papel contrastante con la blancura impecable de los héroes hispanos. Sólo en un momento de la persecución de Cavendish (Canto X, estrofas 1681-1704), los indios colaboran con los españoles en la isla de Puná, frente a Guayaquil, dejando sus pertenencias y tesoros en sus casas. Los ingleses,

confiados de su rápida victoria, se dedican a festejar durante la noche, y son sorprendidos y derrotados en la madrugada por las fuerzas españolas (dentro de las cuales no se menciona, sin embargo, a ningún soldado "de color").

Como se ve, el extenso poema cumple con su cometido con respecto a resaltar las que un español como Miramontes consideraba verdaderas "armas antárticas". Las mínimas alusiones a los soldados no blancos son una muestra mínima del elemento negro e indígena en la composición de las fuerzas españolas. Dentro de éstas, los héroes resaltados son tanto peninsulares como criollos, y nunca personal subalterno de color, que apenas aparece mencionado. Esta exclusión se hará más evidente en los dos poemas que pasaremos a comentar, con lo que tendremos una idea más cercana de los mecanismos de dominación discursiva que complementaban la dominación social y racial del sector español sobre los grupos indígenas y las llamadas "castas" con diversos grados de sangre africana. A diferencia de la épica de otras regiones de Hispanoamérica (piénsese, por ejemplo, en el contemporáneo cubano *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, en que el héroe es un esclavo negro), la épica limeña, según venimos comprobando, cumple una función política muy definida frente a la reorganización de la élite mestiza de ascendencia incaica, que constituiría con el correr de los años el motor de numerosas rebeliones dentro del llamado "movimiento nacional inca" del XVIII (v. Rowe).

Casi un siglo más tarde, en 1711, apareció en Madrid un poema de personaje religioso, pero con temática histórica y, además, referido a acontecimientos que datan desde el siglo XVI hasta principios del XVII. Se trata de la *Vida de Santa Rosa de Santa María*, escrita por Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, título que este general español adquirió en Lima tras muchos años de residencia en el Perú. Originalmente, Oviedo llegó como corregidor de Potosí en 1668, a

los treintaidós años de edad. Se quedaría en el Perú hasta finalizar sus días en 1717, honrado como poeta y militar por criollos y peninsulares.

Su *Vida de Santa Rosa*, en doce cantos, cubre periodos tempranos de la historia del Perú, como la genealogía de los incas y la llegada de Pizarro, que anteceden al nacimiento de la santa limeña. Ésta vivió entre 1586 y 1617, y fue, tras su muerte, objeto de culto inmediato por parte de la población local. Se le atribuyeron numerosos milagros en vida y también póstumos, y logró una rápida beatificación (en 1668) y canonización (en 1671), además de los títulos de Patrona de las Américas y de Filipinas. En este proceso cumplió un papel determinante la participación directa de grupos criollos que buscaban su afianzamiento eclesiástico y simbólico, paralelo al que empezaban a experimentar a mediados del XVII en el ámbito de los obrajes y haciendas (v. Hampe Martínez 1995 y 1998 para un documentado recuento de este nada inocente trámite). Sin duda, Rosa es la santa peruana, sino americana, más conocida en el santoral católico. El poema de Oviedo pretende situarse en el rango de la épica o poesía heroica por el asunto "elevado" que trata. Esta actitud no es rara dentro de la épica cristiana, que utiliza el sentido original del término "heroico" para presentar a santos, mártires y al mismo Cristo como asunto principal de sus textos, según ya se ha señalado. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es ver cómo, dentro de los acontecimientos del poema que se refieren a encuentros bélicos con distintos corsarios ingleses, Oviedo apela al recurso generalizado de ignorar completamente la participación de fuerzas "de color" en la defensa del Virreinato de Nueva Castilla.

El primer caso que narra es el de Richard Hawkins, que apareció frente a las costas peruanas en 1594. Según el poema, al llegar Hawkins al Perú (Canto X, f. 378) "faltan Buques, y sobran Peruanos". Por eso, la santa intercede ante su "esposo", Cristo, para que apoye a la expedición española al mando de Don Beltrán de la Cueva y Castro, el cual logra vencer a Hawkins y apresarlo tras varios días de combate.

De modo que la salvación de Lima por las oraciones de Rosa aparece, en este caso, como un elemento de claro sesgo ficcional, dada la corta edad de la futura santa. Rosa contaba con ocho años de edad cuando ocurrió la incursión de Hawkins, y vivía en el andino pueblo de Quives, donde su padre se encargaba de administrar un obraje. Sólo volvería a Lima, su lugar original de nacimiento, según se calcula a los diecinueve años, o sea en 1605 (Millones 1993, 60). Pero tratándose de un poema de alabanza, no importa tanto la fidelidad a los hechos ocurridos, sino la exaltación de los méritos de la protagonista.

Por eso se menciona más adelante la segunda expedición de Drake (1596-97) en la costa caribeña de Panamá, y se relata con mayor detalle la incursión del holandés Spielbergen (1615), que asomó por aguas peruanas bloqueando el puerto del Callao, pero sin llegar a desembarcar. La santa limeña "era [...] la única esperanza / de Lima" (Canto XII, estrofa IX), dice Oviedo, pues la armada que partió a encontrarse con la flota de Spielbergen fue derrotada por éste en Cañete, al sur de Lima, y tanto el puerto del Callao como la capital quedaron sin amparo marítimo. (Es en este combate donde supuestamente tomó parte Catalina de Erauso, la célebre Monja Alférez, quien quedó como uno de los pocos sobrevivientes del naufragio de la nave capitana española). Ante el peligro, Rosa logró alejar a los enemigos sin que éstos se animaran a invadir la ciudad gracias a la fuerza de su oración y a la voluntad divina de proteger a la ciudad de los herejes holandeses. En todos estos acontecimientos, la participación de los soldados indígenas, mestizos, negros y mulatos brilla por su ausencia. Lo cierto es que podemos presumir que hubo muchos de ellos en el reclutamiento general, así como ocurrió en la defensa de Concepción, en Chile, en que trescientos indios fueron incluidos como parte de un contingente de defensa de mil doscientos soldados para prevenir el desembarco de las fuerzas de Spielbergen (Bradley 1989, 37). Al parecer, los holandeses percibieron en el Callao una defensa

de ocho compañías de caballo y unos cuatro mil infantes, lo que los disuadió del desembarco (Bradley 1989, 41; Spielbergen, 78-79). Pero la mayoría de los "defensores" eran tropas inexpertas, inclusive unos trescientos sacerdotes y muchos jóvenes estudiantes, que debían suplir en número, pero no en experiencia, a los soldados que partieron con la flota derrotada y con la armada que había zarpado días antes de la llegada de Spielbergen a Panamá con el tesoro real. Un testigo de la época señala que los soldados improvisadamente convocados no llegarían en total a dos o tres mil (Álvarez de Paz, cit. por Bradley 1989, 42). Aunque la documentación conocida no menciona para este caso la cantidad de soldados no blancos que participaron en las defensas de última hora apercibidas por el Virrey Marqués de Montesclaros, podemos sospechar que muchos de ellos serían mestizos, mulatos y negros, ya que esta era la práctica general de reclutamiento (el primer batallón de mulatos, además, se formó precisamente en 1615). Con todo, como decíamos, el poema pone el peso de la victoria en el poder de las oraciones de Rosa, y en la superioridad de la fe católica frente a los "luciferinos" desvíos del protestantismo y de los indios rebeldes, como ocurre con la frustrada rebelión de Yupangui y Bilcaoma (*sic*), el príncipe y el sacerdote incaicos, en los cantos VI a XI. Atacada por dos frentes, el interno y el externo, la seguridad de los peninsulares y criollos requería de la formación de íconos culturales propios para sustentar discursivamente su dominio. En ese sentido, el poema de la Granja, lo mismo que los anteriormente vistos, cumplía un papel social de gran utilidad en su presentación de la guerra como prueba de legitimación. Los soldados "de color", dada su pertenencia a sectores religiosamente sospechosos y racialmente desdeñables según la perspectiva dominante, no podían recibir fácilmente crédito por muy frecuente -o valiosa- que fuera su participación en su defensa de los mismos españoles. Y para acabar con esta sección, conviene señalar algo sobre la *Lima Fundada o Conquista del Perú* (1732).

Entre la producción abundante de Don Pedro de Peralta y Barnuevo (1664-1743), que abarca más de cuarenta tratados, historias, estudios científicos, reportes meteorológicos, libros de poesía y ensayos políticos, destaca el extenso poema épico en diez cantos que presenta la historia del Perú desde la llegada de Pizarro hasta los tiempos del Marqués de Castelfuerte, Virrey a quien está dedicada la obra y para quien Peralta cumplía un importante papel como consejero, tal como lo había hecho con anteriores mandatarios.

Nos interesan dentro de esta versión criolla de la historia peruana aquellos pasajes que relatan la llegada de distintos corsarios a las costas del Perú. Si bien la unidad temática de la obra se basa en los acontecimientos relativos a la conquista, es decir desde la llegada de Pizarro (1532) hasta la fundación de Lima (1535), Peralta se las arregla para presentar un largo pronóstico de los acontecimientos del reino en los doscientos años que transcurren desde el episodio de Cajamarca (captura de Atahualpa) y el momento de la publicación del poema (1732). Este pronóstico, estratagema retórica común en los poemas que siguen el modelo virgiliano, se da en boca de un ángel o "genio de Lima". El ángel le relata a Pizarro a partir del Canto III las grandezas y glorias del reino que habrá de fundar al asentar las primeras piedras de la capital, es decir, la Ciudad de los Reyes o Lima.

Entre los acontecimientos presentados como pronóstico me detendré brevemente en aquellos que se refieren a la aparición de los corsarios Drake, Cavendish, Hawkins, Van Noort, Spielbergen y L'Hermite, en distintos pasajes de los Cantos V y VI. Según veremos, las vacilaciones de los poetas anteriores (como Miramontes, por ejemplo) por reconocer los méritos y la participación de soldados "de color" en las actividades de defensa, se convierten en el caso de Peralta en una negación absoluta de su presencia. Esto, por supuesto, no debe sorprender a nadie, dadas las coordenadas discriminadoras de la élite criolla en el Perú colonial. Permite, más bien, sentar una pauta

necesaria para nuestra reflexión final acerca de la legitimidad del discurso glorificador de la guerra (como es el caso de la poesía épica) en tanto parte de la estrategia general de dominación política desde una cúpula social supuestamente blanca como la criolla.

Por ejemplo, en el caso de Drake y de Oxenham (Canto V, estrofas XL-XLVII), la única mención de la defensa peruana es la de "los Martes de Lima" que luchan contra Oxenham y los cimarrones en tierras de Panamá. Queda sobreentendido que se trata de peninsulares y criollos. Para referirse a la incursión de Cavendish (Canto V, estrofa LV), Peralta menciona en una de sus múltiples notas explicativas al poema que el Virrey Conde del Villardompardo armó "la nobleza y demás gente en el Callao", sin entrar en detalles acerca de la composición de las fuerzas defensoras. Con respecto a la derrota de Hawkins, todo lo que se dice es que se debió al valor de Don Beltrán de la Cueva y Castro, cuñado del Virrey Marqués de Cañete, enviado por éste en persecución del corsario (Canto V, estrofa XLIX). Asimismo, cuando en 1600 el Virrey Marqués de Salinas despachó tres bajeles para perseguir al corsario holandés Oliver Van Noort, nada se dice del componente social de la marinería (Canto V, estrofas LXV-LXVI). Y para el caso del conocido Spielbergen, sólo se menciona que "contra él pronto armamento peruano / el gran Marqués destinará celoso" (Canto V, estrofa LXXX). El término "peruano", aplicado en la época exclusivamente a los criollos (así ocurre también en Arzáns y Vela, por ejemplo), reduce el componente social de la tripulación defensora a los sectores correspondientes de la "república de españoles". Y, para no alargar demasiado este recuento, señalaré sólo que en la narración del bloqueo de Lima por el holandés L'Hermite, en 1624, la única alusión a las fuerzas de defensa se hace relacionada con la ausencia de murallas suficientes en el puerto del Callao. Dice Peralta que "del fuerte Heremita a los furores / sin muros se opondrá muro inminente" (Canto VI, estr. III), es decir, una fuerza humana suficientemente

grande para prevenir el desembarco de los holandeses. Aunque el poema no lo menciona, se sabe que, como parte del reclutamiento convocado por el Virrey Marqués de Guadalcázar, se agruparon más de cuatro mil hombres, entre los que se contaban también negros libres y mulatos (Bradley 1989, 62).

Lima Fundada presenta, sin embargo, imágenes diversas del mundo indígena en relación con las actividades de Pizarro y sus tropas. Principalmente, se apela a una feminización metonímica de los incas al enfatizarse el romance entre Pizarro y una princesa incaica, hermana de Atahualpa, en el Canto III (v. Mazzotti 1996b, 66-68). Se casará con ella, según el poema, en el Canto VIII, y será esta princesa la que advertirá a Pizarro de los preparativos de la gran rebelión de Manco Inca. Así, la única manera en que aparecen los indígenas en el poema es como enemigos de los españoles (en tanto guerreros incas) o como parejas para satisfacer los apetitos amorosos de los conquistadores. De ahí que la unidad ideal entre españoles e indios se dé mediante una verticalidad que implica también dominación de género. En este sentido, la presencia de soldados indígenas u otros grupos dentro del poema sólo puede pertenecer al rango de la barbarie y de la idolatría. Su participación como parte de las fuerzas españolas de defensa resultaría contradictoria de la imagen de heroísmo que se pretende reservar únicamente para los miembros de la "república de españoles". Y quien consagra a estos héroes locales es nada menos que un prominente letrado criollo que "eleva" su ciudad natal a las cumbres de un espacio casi mítico. La "Aprobación" de Bermúdez es reveladora en este sentido: cada canto del poema corresponde matemáticamente a una esfera celestial, con lo que esta muestra de discurso criollo se convierte en simulacro del orden cósmico, tomando como centro del Imperio un punto de su periferia, es decir, la capital del Virreinato peruano, nuevo *axis mundi* de la estirpe hispana. En ese sentido, la continuidad del discurso criollo limeño se fortalece cuando se hacen

explícitas aquellas declaraciones que señalan a Lima como suma de las virtudes civilizatorias del Imperio. Ya lo había hecho en 1687 el jesuita criollo Rodrigo de Valdés en su *Fundación y Grandezas de Lima*. Y aun antes, en 1608, Clarinda, la desconocida autora del "Discurso en loor de la poesía", había señalado que el *axis mundi* de la civilización española se había trasladado a Lima, cuyos letrados criollos resultaban ser nada menos que los máximos exponentes de la *republica humanitas* del ideal renacentista (v. para este punto Colombí-Monguió).

2.2.2. El malestar y la alabanza: la doble cara de la épica novohispana.

La extensa bibliografía que trata de la formación de una identidad criolla en la Nueva España (como, por ejemplo, los trabajos notables de Lafaye, Brading -esp. Caps. 16 y 17-, Liss -esp. el Cap. 7-, y Alberro) se concentran sobre todo en textos y documentos que rara vez incluyen la poesía tradicionalmente conocida como épica. A semejanza de su homóloga peruana, esta parte de las letras coloniales se encuadra en términos generales dentro de premisas y modelos ubicables en la península y las influencias italianas (la *ottava rima* es apenas la faz externa del aparente remedo). A diferencia de la épica novocastellana, en cambio, la novohispana tiene en Hernán Cortés a un héroe mucho más preclaro y menos cuestionable que Francisco Pizarro. En las biografías de Cortés irremediablemente se incluye su paso por la Universidad de Salamanca y su relativo manejo del latín, así como el testimonio directo de la retórica jurídica e historiográfica visible en las *Cartas de relación*, que lo opone ensombrecedoramente al socorrido analfabetismo de Pizarro. Recuérdense para ello, además, las alabanzas de Gómara en la línea de las historias clásicas de héroe individual, y sus atribuciones a Pizarro de una deshonrosa ilegitimidad familiar y de un vergonzoso oficio porquerizo. Es, pues, en pocas palabras, Cortés un personaje mucho más idóneo para la

heroificación, tanto por sus virtudes militares como espirituales e intelectuales.

Por eso, no importa tanto la mayor o menor lealtad del Marqués del Valle a la Corona, sino la manipulación que de su figura hacen algunos descendientes de conquistadores que echan mano del prestigioso género de la poesía épica para ensalzar a sus propios antepasados acompañantes de Cortés y al mismo tiempo infiltrar sus reclamos por los antiguos méritos familiares. Me ocuparé por ello de los dos casos más importantes para una lectura política y socio-histórica de la instrumentalización de la épica culta en tierras americanas: *Nuevo Mundo y Conquista*, de Francisco de Terrazas, y *El Peregrino Indiano*, de Antonio de Saavedra Guzmán. Ambos eran de los "criollos resentidos", como los llama Peña (220), que posiblemente formaron parte, junto con Baltasar Dorantes, González de Eslava y otros poetas la tertulia al rededor del "conjurado" Martín Cortés en la década de 1560. No quiero afirmar que no tengan importancia para este rastreo los poemas complementarios de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, el *Cortés valeroso* (1588) y la *Mexicana* (1594), que constituyen también parte nuclear del llamado "ciclo cortesiano" (que comprende diez poemas en total) y fueron publicados antes que los de Terrazas y Saavedra. Sin embargo, lo cierto es que quizá lo más aproximado a una reivindicación criolla y la expresión de un malestar colectivo en las obras de Lobo Lasso sea la mera enumeración de los conquistadores que acompañaron a Cortés. Son 113 los nombrados en el *Cortés valeroso* y 170 en la *Mexicana*. Pero ya que ambos poemas tienen como objeto indiscutible la conversión de Cortés en paradigma de la heroicidad hispana (hubo además intereses concretos de Martín Cortés y de su hijo, Fernando, que intervinieron en el proceso escritural de Lobo Lasso, como apunta Amor XXVI-XXVII), es lógico que ambas obras no se explayen en el reclamo por el despojamiento de encomiendas y privilegios sufrido por los descendientes de los otros conquista-

dores. Destacan en ambas obras, sin embargo, algunas acciones de Jerónimo de Aguilar y Pedro de Alvarado, mientras la mayoría de la tropa quedará en la sombra, casi del mismo modo como ocurrió en la *Conquista de México* de Gómara. De esta última visión individualizante de la conquista habrían de nacer algunos de los reclamos de Bernal Díaz del Castillo, que en buena medida se adelanta a las quejas de Terrazas y Saavedra, aunque sólo sería publicado mucho después de su muerte, en 1632.

Como se sabe, las 175 octavas que han sobrevivido del *Nuevo Mundo y Conquista* fueron incluidas por Baltasar Dorantes de Carranza como parte de la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, escrita entre 1601 y 1604, aunque sólo publicada en 1902. No se conoce, por ello, la fecha exacta de composición del poema, aunque se presume que Terrazas, muerto hacia 1600 según Dorantes, habría tenido su texto en preparación desde la década de 1580. Investigaciones recientes, sin embargo, ubican la muerte de Terrazas en ese mismo año (v. Lasarte 1997), por lo que se mantiene la duda sobre la total pertenencia a la pluma de Terrazas de las estrofas recogidas por Dorantes. De cualquier manera, prestigioso y apreciado por otras composiciones, hasta el punto de merecer el elogio de Miguel de Cervantes en su *Canto de Calíope*, Terrazas no llegó desgraciadamente a un lugar protagónico en las letras del siglo de oro. Francisco de Terrazas era hijo del conquistador del mismo nombre, figura importante en los avatares militares de Cortés y uno de sus colaboradores más cercanos (llegó a ser alcalde ordinario de México). Su nacimiento en la Nueva España y su calidad de testigo de primera fila del esplendor y ocaso de la institución de la encomienda, en lo que él llama en su poema "el siglo de oro" del periodo inicial de la organización colonial, permiten entender que su alabanza de Cortés se encuentre constantemente intervenida de críticas a su incumplimiento de las promesas hechas a sus colaboradores, y de reproches a la Corona por la poca compensa-

ción que a la larga recibieron los demás conquistadores y sus descendientes. Dorantes incluye en su obra veintiún fragmentos del poema de Terrazas, de los cuales sin duda el más explícitamente cercano al tema de la subjetividad criolla es el fragmento que lleva el número 20, titulado por Castro Leal (XVI) como "Alegato en favor de los hijos de los conquistadores".

En esta sección, Terrazas propone una comparación de la suerte que han corrido los conquistadores y sus descendientes frente al destino glorioso reservado a los generales romanos después de sus conquistas e incluso de los nobles castellanos que ayudaron a sus reyes en la guerra de la Reconquista. De este modo, el despojamiento por parte de la Corona hacia los encomenderos novohispanos resulta una aberración de la ley natural y de las costumbres tradicionales, pues "lleno está el siglo de guardar las leyes / de generosas pagas de los reyes" (Terrazas 84). México, desde este punto de vista, nace dislocado de la historia universal, y resulta desde sus inicios un lugar de excepción y devenir anómalo: "sólo a ti, triste México, ha faltado / lo que a nadie en el mundo le es negado" (85). En tal sentido, el destino todo de la sociedad novohispana es el de tratar a sus propios hijos como ajenos, y a los ajenos como propios ("Madrastra nos has sido rigurosa, / y dulce madre pía a los extraños", 87). Esta patria (en el sentido de la época, el de lugar específico de nacimiento y no el de la nación como entelequia transrregional) es una "ingrata", a la cual se desea que viva "dichosa / con hijos adoptivos largos años, /que con tu disfavor fiero, importuno, / consumiendo nos vamos uno a uno" (*ibid*.). Así, los apenas trescientos descendientes de conquistadores que quedan en México, según Terrazas (aunque Pagden -56- señala la cifra de 733 para el año 1604), están condenados a la desaparición, con lo que la posibilidad de una hegemonía estamental en este grupo de antiguos señores de vasallos queda condenada al fracaso histórico, y con él el de todos los ideales de un mundo de estirpe caballeresca sobrepujado

por un estado lejano y arbitrario. Una monstruosidad que genera otra y que permite en ésta la reconstrucción de la propia imagen no sólo como diferencia, sino también como superioridad.

Terrazas termina su poema pidiendo que, si no se iban a conceder los reinos prometidos por Cortés (que se convierte así no ya en el paradigma desarrollado por Gómara, Cervantes de Salazar y Lobo Lasso, sino en una figura fundacional problematizada), al menos la Corona debía dejar que "las encomiendas perpetuas fueran" (90) para, por dignidad y vergüenza propia, permitir la sobrevivencia de los que en el poema se consideran los legítimos herederos del poder y la hacienda de México, los criollos que, como Terrazas, nacían cargados de virtud por la sangre heroica que corría en sus venas. De ahí que más tarde, a fines del XVII, en obras como el *Paraíso occidental*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, la religiosidad novohispana sea exaltada por encima de la europea, en justa prolongación de quienes supieron en su momento sobreponerse cara a cara al Demonio, que supuestamente campeaba en las creencias religiosas de la población indígena.

Terrazas, sin duda, ofrece una expresión relativamente temprana de un malestar que revela un nuevo punto de vista, en el que la melancolía será una de las marcas notables y en el que, a la vez, la alabanza a las hazañas de la conquista tendrá un doble filo, que reafirma una fidelidad regalista al tiempo que denuncia la histórica injusticia cometida. Con este doble gesto se echan las bases discursivas para el uso de un género de alto prestigio como la épica culta en la elaboración de una visión genuinamente descentrada del poder, la identidad y las propias fundaciones.

Otro notable criollo relacionado con esta misma perspectiva es Antonio de Saavedra Guzmán, que publicó *El Peregrino Indiano* en 1599. Se trata esta vez de un poema que nos ha llegado en forma íntegra, y por eso mismo permite entender la complejidad y desarrollo

de una trama completa, como es el de la expedición de Cortés hasta su triunfo sobre Cuhautémoc, en veinte cantos. Saavedra también podía, como Terrazas, preciarse de sus ancestros: fue bisnieto del primer Conde de Castelar e hijo de uno de los primeros pobladores españoles de México. Se casó, además, con una nieta de Jorge de Alvarado, hermano del temible Pedro de Alvarado, protagonista de primera fila en la empresa conquistadora.

Del extenso poema de Saavedra, aunque muchas veces maltratado por la crítica literaria que encuentra en él menos mérito estético que en los de Lobo Lasso y Terrazas, podemos rescatar secciones de enorme interés para el problema que aquí nos atañe. Especialmente, puede encontrarse en las primeras diecisiete octavas del Canto XV una defensa directa de los descendientes criollos de los conquistadores y una implacable argumentación contra el despojo sufrido de sus privilegios. La crítica se convierte en súplica a Felipe III para que ampare a estos descendientes y corrija los males del reino, pues "ay como yo otros muchos olvidados / hijos, y nietos, todos descendientes / de los conquistadores desdichados, / capitanes y alferez valientes: / los mas destos están arrinconados, / en lugares humildes diferentes, / sin tener en la tierra más que al cielo, / de quien sólo esperando están consuelo" (Saavedra 402). El problema del decaimiento y miseria de los criollos no se limita, además, a un asunto particular y minoritario, sino que convierte a México mismo en "mala Madrastra" (403), tal como ocurre en el poema de Terrazas. Aunque se reconoce el esfuerzo del Rey para mantener el buen gobierno a través de sabias cédulas, éstas, dice Saavedra, son raramente cumplidas en el Nuevo Mundo. Más aún, los legítimos herederos hispanos no sólo han sido despojados de las riquezas de México, sino que cada Virrey las reparte arbitrariamente «a quien [...] quisiere darlo» (404).

El "peregrino indiano" que inicialmente resulta Cortés, en fórmula que enfatiza el viaje hacia el Oeste, y con ello la *translatio im-*

perii al Nuevo Mundo, se convierte poco a poco en denominación de la propia figura de Saavedra, que se presenta en España, al Oriente de México, para reclamar sus derechos y labrarse una compensatoria fama literaria. El poema, recordemos, apareció en Madrid, en los talleres del conocido impresor Pedro Madrigal. En esta re-semantización del título del poema es posible observar las resquebrajaduras internas de una identidad no sólo dislocada geográficamente, sino también en términos sociales. La virtud del peregrinaje militar y religioso del héroe del poema -Cortés- puede entenderse así como la contracara de un peregrinaje mendicante -el del autor- en dirección opuesta. La reacción llega dos generaciones más tarde, pero deformada. Y esta monstruosidad nuevamente supondrá, como en Terrazas, el cuestionamiento parcial de las fundaciones gloriosas y la homogeneidad de los discursos dominantes ante la aparición de agentes sociales con intereses propios, aunque en obligada adaptación.

Como reacción compensatoria, un peninsular asentado en México, Bernardo de Balbuena, publicaría en 1604 su *Grandeza mexicana*, portentoso poema que no constituye en sentido estricto parte del género épico, pero que guarda algunos de sus rasgos en su afán de glorificación de la Ciudad de México en tanto construcción mejorada de cualquier modelo español o europeo. Así, "esta ciudad famosa / [es] centro de perfección, del mundo el quicio" (Balbuena 5). El re-centramiento y la consiguiente cura momentánea de la melancolía se ejercen por medio de una cifra alterna que re-significa el paradigma. "Todo en este discurso está cifrado", dice Bernardo de Balbuena. Y, en efecto, el malestar de Terrazas y Saavedra puede asumir mediante esta variante (la ciudad, la periferia como "heros") una cara de autoglorificación que le demuestre al objeto de deseo español su propia inferioridad.

3. LA POLIFONÍA HISTORIOGRÁFICA.

Dentro del reciente canon literario son conocidos algunos autores de origen indígena y mestizo, que aparecieron paralelamente a la maduración de las voces criollas que proclamaban su orgullo neomundano -y su desazonado malestar- desde la letra impresa. En la mayoría de los autores andinos que tomaron la pluma para proponer su propia versión del pasado indígena o para protestar contra el abuso de los españoles es importante destacar que se cumple de manera mucho más nítida la condición heterogénea que los hace casos formalmente únicos dentro de la institución letrada. Aunque muchos de ellos no hayan sido conocidos hasta fines del siglo XIX o principios del XX, es saludable reconocer que ya estaban adaptando la escritura alfabética a sus propias tonalidades, campos semánticos y estructuras narrativas, sin que por eso, naturalmente, fueran ajenos a las formas discursivas europeas consagradas dentro de su época.

Por nombrar sólo algunos ejemplos, pensemos en la *Instrucción* (también llamada *Relación de la conquista del Perú*, 1570) de Titu Cusi Yupanqui, en que, a pesar de su formato de relación de servicios y alegato jurídico, la dicción oralizante (la *Instrucción* fue dictada en quechua) y la estructuración dialógica acercan el texto a formas discursivas nativas, sin mencionar que muchas de las categorías semánticas de tiempo, espacio y procedimiento enumerativo corresponden a la tradición cuzqueña y más cercanamente al modo epificante de recolección histórica de la corte incaica (v., para un estudio de estos aspectos, Lienhard 235-241 y Mazzotti 1996a, 85-100). Ni qué decir del *Manuscrito de Huarochirí* (ca. 1608), en que la escritura en quechua de Francisco de Ávila y sus escribanos sirvió de entrada para muchas admoniciones extirpadoras, pero conservó sin duda numerosas estructuras narrativas y simbólicas nativas, que hablan de las hazañas de los dioses y *apus* o fuerzas que habitan las montañas y que resultan en

conjunto la población primordial de los hechos fundacionales allí relatados. Aunque sin una resonancia épica específica, pensemos también en la *Nueva coronica y buen gobierno* (ca. 1615), de Waman Puma de Ayala (al menos mientras las pruebas sobre la autoría de Blas Valera no sean concluyentes), en que el título mismo conlleva un significado de corrección y búsqueda de ordenamiento universal en manos del Rey Felipe III, destinatario final de la obra. En sus páginas es también visible la veta arbitrista desde que se declara que fue concebida "para enmienda de vida para los cristianos y los infieles" ("Presentación" de la obra) y se hace un extenso listado de los abusos de corregidores, encomenderos, escribanos, curas doctrineros y todos aquellos representantes de la organización colonial que en la práctica distaban mucho de contribuir a la salvación material o espiritual de los pobladores nativos. Pero el texto de Waman Puma, pese a su inserción plena dentro del contexto de la extirpación de idolatrías y de reclamos arbitristas frecuentes en la época, y pese a sus influencias no siempre obvias de lecturas castellanas (véase Adorno 1978), aporta muchos elementos de carácter lingüístico, iconográfico y estructural que lo hacen un caso innegable de modificación de los patrones discursivos de su momento, además de ser una de las fuentes privilegiadas para el conocimiento de formas poéticas quechuas recogidas por el autor (v. Husson 1985). A esto se añade que su punto de enunciación es plenamente indigenista y regionalizante: no olvidemos sus diatribas contra los mestizos, la religión incaica, y los reclamos de legitimidad para su grupo familiar descendiente de los Yaru Willka. Pensemos, por último, en el caso paradigmático del Inca Garcilaso de la Vega, en cuyos *Comentarios reales* (1609 y 1617) son discernibles algunas formas de organización simbólica que despiertan resonancias cuzqueñas, así como determinados elementos de la narración sobre las conquistas de los incas que simulan una forma de autoridad nativa según su distribución prosódica en pares o dobletes sintáctico/semánticos, pro-

pios de algunas formas de composición poética andina (v. Mazzotti 1996a, Cap. 2). Esto, sin duda, no elimina los rasgos cuzcocéntricos ni elitistas de tal discurso (un indigenismo discriminador, diríamos), ni significa que la abrumadora evidencia sobre las lecturas renacentistas del Inca deba ser soslayada, pero sí abre una puerta de escape al entrampamiento en que buena parte de la crítica garcilasista contemporánea se encuentra en relación con la definición del sujeto mestizo escritural de la obra, casi siempre reducido al proceso de una aculturación florida, pero aculturación al fin.

Precisamente, y a manera de ilustración antes de pasar a algunos casos mexicanos, me interesa referirme a dos muestras de ese entrecruzamiento discursivo. Se trata de la *Suma y narración de los incas* (ca. 1548-1556), del español Juan Díez de Betanzos, y de los ya mencionados capítulos "guerreros" de los *Comentarios reales*. Con respecto a Betanzos, conviene señalar que fue uno de los primeros españoles en recoger de fuentes indígenas, y particularmente de la *panaka* o familia real de Pachakutiq Inka Yupanqi (el noveno gobernante incaico según la mayor parte de las genealogías), una versión histórica del pasado de la etnia cuzqueña y un relato de las guerras civiles entre Waskhar y Ataw Wallpa poco antes de la llegada de Pizarro en 1532.

Betanzos realiza sus pesquisas y escribe a fines de la década de 1540 y principios de la siguiente por encargo del Virrey Antonio de Mendoza. Declara desde la misma dedicatoria de la *Suma* que guardará "la manera y orden del hablar destos naturales". Editada la obra por primera vez en 1880, con sólo una primera parte de dieciséis capítulos, muchos estudiosos como Luis Valcárcel, José de la Riva Agüero, Raúl Porras Barrenechea y otros la describieron como la traducción literal del un cantar épico incaico. Una versión más completa y basada en otro manuscrito ha aparecido sólo en 1987 con la segunda parte, referida a la guerra entre Waskhar y Ataw Wallpa. En un trabajo anterior (v. Mazzotti 1994) me referí a la inexactitud

del juicio sobre la transposición directa y la supuesta literalidad en relación con un poema épico indígena, pues aparecen repetidas veces intervenciones del "traductor" Betanzos en que emite juicios valorativos y comparaciones sobre las formas de vida y las creencias religiosas de los incas. Generalmente, tales juicios son de un eurocentrismo evidente, por lo que el texto se halla intervenido de diversas focalizaciones divergentes entre sí y de superposición de voces que permiten llamar a esta variante de la historiografía de tema americanista una "escritura coral". Por otro lado, en la nueva edición, que no puntúa el texto, respetando así el manuscrito original, es más claro que las voces se superponen, y resulta muy difícil por momentos determinar cuál es el sujeto narrativo de determinados pasajes. Además de esta observación simple, puede notarse también que el subtexto andino se filtra en la prosa española de la *Suma* en el uso de tiempos verbales en presente y en primera persona cuando habla algún personaje incaico, sin que medien advertencias ni mucho menos comillas (que en realidad empezaron a usarse sólo a partir del siglo XVIII), por lo que se produce un efecto de cita directa que nos remite a lo que se sabe sobre las representaciones grupales, rituales y cantadas de los "poemas" históricos (v. Lisi para una caracterización de esta forma de representación de la memoria histórica a partir de *El señorío de los incas*, de Pedro de Cieza de León). La descendencia de Pachakutiq Inka Yupanqi posiblemente guardó una versión favorecedora de su fundador dinástico, como era costumbre dentro del sistema de preservación oficial de la memoria histórica entre las familias reales cuzqueñas. Betanzos, casado con una princesa de la *panaka* de este inca, y uno de los pocos europeos que llegaron a dominar el quechua en las primeras décadas de la dominación española, aprovechó su acceso a esta información en proceso de desaparición, dado que a partir del desmantelamiento del estado incaico disminuyó notablemente el sustento material de

muchos descendientes de los incas, y en consecuencia dejó de existir el subsidio estatal que los gobernantes cuzqueños daban a los compositores, los registradores (*khipukamayuq*) y los intérpretes de los relatos históricos y glorificadores de sus familias reales. La *Suma* de Betanzos aparece así como una muestra de historiografía heterogénea y como la conformación de un discurso de polaridades y superposiciones no resueltas, que habla muy bien de los desencuentros y las fundaciones discursivas desde las primeras décadas de la intervención europea sobre la zona andina (v. también Lienhard 230-235 y Mazzotti 1994).

En un aspecto distinto y semejante a la vez, parte de la obra mayor del Inca Garcilaso se desarrolla bajo los mismos principios. Naturalmente, sería equivocado prescindir de las enormes mediaciones de tópicos y estilos provenientes del humanismo europeo que constituyen y modelan muchos pasajes y estructuras narrativas y descriptivas de los *Comentarios reales,* incluyendo la tradición de los *viris illustres* y las propias admiraciones de Garcilaso por Ariosto y el Boiardo. Desde los célebres comentarios de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la condición de "novela utópica" de la obra hasta estudios más recientes, se ha resaltado la erudición del Inca y su complejo uso del bagaje cultural del Renacimiento (v. Arocena, Durand 1976, Pupo-Walker, Zamora, entre muchas posibilidades). Sin embargo, poca atención se ha prestado al criterio de selección de determinadas estrategias narrativas y simbólicas de estirpe europea que puedan tener alguna forma de consonancia con los modos discursivos y las familiaridades culturales de la etnia cuzqueña. El tema es extenso y complejo, pero vale la pena mencionarlo en relación con la obra de Betanzos y con las circunstancias relativamente análogas (en quechua cuzqueño, década de 1550) en que Betanzos y Garcilaso recogieron sus informaciones. Aunque en el caso del Inca hay una enorme distancia geográfica y temporal desde ese momento de su juventud hasta la composición de

la obra (fines de XVI y principios del XVII), la simulación de determinados ritmos de los cantares fundacionales es visible en el análisis de algunos pasajes de los *Comentarios* a partir de la primera edición de 1609. (Me he ocupado extensamente del asunto en Mazzotti 1996a). Nuevamente tenemos, aunque en un grado mucho más complejo e intermediado por la tradición europea, la constitución de un sujeto de escritura bipolar y de una identidad conflictiva que transcribe indirectamente las resquebrajaduras comunicativas, políticas y culturales durante las primeras décadas del proceso de occidentalización del mundo andino.

No puede dejar de mencionarse, ya en el contexto mexicano, la existencia aún más profusa de fuentes identificables como relatos epificantes que fueron recogidos por diversos cronistas a lo largo del siglo XVI. Uno de los trabajos pioneros y ordenadores de este panorama es el de Ángel María Garibay, que recupera aportes anteriores como los de Salvador Flores Toscano, Alfredo Chavero y Joaquín García Icazbalceta y sistematiza lo que él denominó una "épica náhuatl". Compuesto de tres ciclos, el tenochca, el tezcocano y el tlaxcalteca, este corpus se extrae en realidad de fuentes escritas después de 1521, ya que, según señala el propio Garibay, de los veinte códices propiamente prehispánicos que se han preservado, los dos que tratan de temas mítico-históricos pertenecen más bien a la cultura mixteca (Garibay [1945] 1993, V). De cualquier forma, la organización del relato y la perspectiva en el tratamiento de los temas fundacionales en esos códices son equiparables a las fuentes que a partir de la conquista recogen en alfabeto latino (tanto en náhuatl como en español) versiones heroificadoras del pasado humano y divino de los pueblos del valle central de México. Una nutrida recopilación sobre el tema de la escritura "sin palabras" puede verse en Mignolo y Hill Boone, eds.; para la transposición de la oralidad en general a la escritura en el caso

andino, ver Adorno, ed.).

La historia de esta transmisión se remonta al célebre encuentro en 1524 entre los doce frailes franciscanos enviados por la Corona española y los sabios aztecas que sostuvieron con ellos un prolongado diálogo sobre sus creencias religiosas y concepción del mundo. Hacia 1564 fray Bernardino de Sahagún compiló esos diálogos y les añadió su propia interpretación en sus *Coloquios y doctrina cristiana*, publicados sólo en 1924 (v. Mignolo Cap. 2, que se ocupa extensamente del punto). De esta y muchas otras fuentes, algunas ya perdidas, extraen su información también fray Diego Durán, Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Fernando Alvarado Tezozomoc, Diego Muñoz Camargo y otros cronistas españoles, indígenas y mestizos que introducen o parafrasean en el género historiográfico diversos relatos de carácter fundacional o argumentos sobre héroes primordiales. Si bien el interés de estos autores es el de explicar dentro de los moldes discursivos dominantes el pasado de los pueblos indígenas, son rastreables en algunos rasgos de su prosa la conformación versal del hipotexto nativo y la organización formulaica atribuible a un sistema de narración no necesariamente español.

Por citar sólo dos entre muchos posibles ejemplos, Sahagún presenta en el Cap. 1 del Libro VIII de su *Historia general de las cosas de Nueva España* una relación de "Los señores y gobernadores que reinaron en México desde el principio del reino hasta el año de 1560". El tema en sí no es sorprendente, dado el carácter del procesamiento por el que Sahagún sometió sus informaciones indígenas. E incluso, más acá de lo que se ha llamado muchas veces una verdadera labor etnográfica, se da también la intervención de viejos tópicos medievales en lo que se refiere a los supuestos "presagios" y anuncios sobrenaturales de los aztecas sobre la llegada de los españoles (v. Rozat Dupeyron, esp. 77-192 para una refutación de la autenticidad de los "presagios"). De cualquier manera, y sin pretender agotar una discusión que me-

rece capítulo separado, Sahagún transpone en varias partes de su extensa obra fragmentos de discursos que por su naturaleza repetitiva evocan un sistema de narración formulaico. El mencionado Capítulo I del Libro VIII, o la narración sobre "El principio que tuvieron los dioses", en el Libro III, no sólo recogen información de sus fuentes indígenas, sino que resultan en cierto grado modificados en su estilo por lo que es posible entender como un modelo discursivo amerindio y no sólo como materia prima de la labor de recolección de datos. Es cierto que dentro de las biografías de reyes castellanos (como las de Fernando del Pulgar y Fernán Pérez de Guzmán) el eco de una oralidad popular es también discernible. Pero en algunos aspectos de la prosa de Sahagún -precisamente la de los Libros más "imperfectos", como los llama Garibay (v. prólogos a los Libros III y VIII en la edición de 1956)- resulta claro que su "traducción" de originales en náhuatl o de versiones orales basadas en códices está fuertemente intermediada por un registro narrativo en que la heroicidad de los personajes no es solamente el tema central, sino en que la propia presentación de los sucesivos "reyes" aztecas está estructurada en función de una emisión oral, repetitiva, letánica, que sólo se interrumpe cuando Sahagún introduce sus versiones de los "presagios", especialmente en el párrafo dedicado a Moctezuma II. (Para una selección de las fuentes "épicas" de muchas crónicas mexicanas, puede verse el ya mencionado Garibay [1945] 1993).

Como segundo ejemplo, cabría mencionar el caso de Fernando Alvarado Tezozomoc y su *Crónica mexicayotl* o *mexicana* [1598], en la que declara recoger muchas informaciones directamente de relatores indígenas. Este acceso se debía a su propia posición privilegiada como nieto de Moctezuma II por línea materna e hijo de Diego Alvarado Huanitzin, gobernador de Ehecatepec por diecinueve años y *tlatohuani* o "jefe de hombres" de Mexico-Tenochtitlan entre 1539 y 1541, según declara nuestro autor en otra fuente en náhuatl estudiada

por Mariscal (XIV-XXXIV). Según el mismo estudioso (XLI), la *Crónica mexicana* fue originalmente escrita en náhuatl y luego traducida por su autor o alguien más al español, aunque también es posible que fuera dictada por Alvarado Tezozomoc. Lo cierto es que hay múltiples formas sintácticas extrañas al castellano y reiteraciones de nombres que corresponden a homónimos del náhuatl, como si la traducción revelara una menor gama de vocabulario en el español escrito. Sin embargo, es de notar que la versión que ha llegado hasta nosotros incluye errores de léxico en los términos náhuatl transcritos, lo que permite suponer una autoría/escritura intermediada, semejante a la que puede encontrarse en el proceso de composición de la *Instrucción* de Titu Cussi.

Interesa resaltar algunos rasgos de las fuentes originales en náhuatl según aparecen conformadas en la versión en castellano de Alvarado Tezozomoc. Tratándose de un rastreo somero por las resonancias épicas del texto, cabría mencionar, por ejemplo, el Capítulo XXI de la obra, que contiene las acciones de Moctezuma el Viejo, cuarto *tlatohuani* azteca, en la fundación del templo de Huitzilopóchtl, o el Capítulo XXXVI, en que se hace una descripción pormenorizada de las joyas y adornos del mismo gobernante. En ambos casos se llega a una larga enumeración de objetos que permite sospechar la existencia de una versión en náhuatl ya codificada según los parámetros usuales de las cadenas sonoras de los relatos épicos formalizados, que contienen estas listas de objetos de manera fija para ayudar la memoria del relator oral. Asimismo, es frecuente la alusión a los "areitos", cantos y bailes de la población tenochca en celebración de diversas festividades. Posiblemente, como sugiere Garibay, algunos de estos cantos contendrían relatos fundacionales y mitos de origen de los dioses, como en el "Poema de Huitzilopóchtl", que en la versión de Alvarado Tezozomoc es "la más bella y cercana a los originales por su sabor" (Garibay XVIII).

4. CONCLUSIONES

No es fácil articular la compleja y variada gama de textos que pueden llamarse épicos según la definición amplia y oralizante que hemos propuesto al inicio de este ensayo. Por un lado, hemos visto que si buena parte de la tradicionalmente llamada épica "culta" guarda vínculos con sus modelos españoles e italianos, al mismo tiempo sirve como vehículo de formulación de una gloria guerrera problematizada. En ese sentido, es también útil para la autoformulación de un sujeto poético periférico y de una perspectiva criolla binaria que no logra despojarse plenamente de sus herencias peninsulares y que proclama a la vez la superioridad de su propio entorno. Por otro lado, hemos visto también que muchos textos de carácter histórico quedan sujetos a la presencia material de sistemas indígenas de narración que excedían largamente la mera verbalidad. En algunos casos, inclusive, la intervención dialógica y representada de la fuente indígena modifica el carácter de las relaciones de servicios y las historias para conformar la base de un sujeto de escritura heterogéneo.

Naturalmente, habrá también muchos otros textos que contradigan esta dispersión interior de perspectivas en los poetas épicos criollos o acriollados y los cronistas que parten de una oralidad indígena formalmente estructurada. Pero a pesar de los viejos prejuicios (a veces fundados, ciertamente) acerca de la apendicitis aguda que sufren los textos llamados coloniales con respecto a los modelos metropolitanos, en ambos casos de voces épicas se logra entrever un problema aun mayor que el de la simple clasificación de tipos discursivos. Me refiero al nacimiento de perspectivas desencontradas que sirven para la fundación de imaginarios locales y simbologías que con el correr de los siglos se definen mejor dentro del concepto de nacionalidad étnica, de carácter pre-ilustrado, y sin el sentido igualitario y abarcador del concepto "modernista" de nación. (Para una crítica

de esta última tendencia, en buena medida representada por Benedict Anderson, v. Smith 1986, Introd.). En el significado de la nación como grupo étnico y en sus manifestaciones discursivas (al margen de la identidad histórica de los autores) puede encontrarse un punto de partida para la invención de tradiciones y genealogías culturales que expliquen ya en el periodo ilustrado y el romántico la sustentación de la diferencia hispanoamericana. Caso sabido, por ejemplo, es el de la manipulación ejercida durante el siglo XIX del *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa, por parte de letrados cubanos y de criollos asentados en Cuba como antecedente de un carácter "nacional" dentro de su propia literatura (v. González Echevarría). También es conocida la forma en que los *Comentarios reales* sirvieron como fuente inspiradora en el desarrollo de un nacionalismo neo-incaico asentado en el Cuzco durante el siglo XVIII (v. Rowe y Durand 1979). Sirvieron también como fuente de las manipulaciones que para sus propios fines ejercieron los letrados limeños en la construcción imaginaria de una totalidad social en la que sólo se aceptaban de Garcilaso las grandezas materiales del Incario y su elogio de determinadas figuras entre los conquistadores-encomenderos (v. Mazzotti 1998a y Guíbovich para un recuento de la recepción andina de los *Comentarios reales*).

Pero al margen de las manipulaciones, desconocer la especificidad de los textos épicos puede llevar al extremo opuesto de asignar un origen presentista a tradiciones que han respondido en distintos momentos históricos a las necesidades de sus grupos de origen, aunque no por eso se encuentran completamente desvinculadas. Otro problema es el de cuál de los proyectos proto-hegemónicos (el criollo o el mestizo) triunfó en la fundación decimonónica de las repúblicas hispanoamericanas, pero este tema, por su amplitud, deberá quedar aquí apenas mencionado.

Lo cierto es que la producción épica criolla y parte de las crónicas basadas en relatos fundacionales indígenas dan cuenta de sub-

jetividades tempranas que no cuestionan abiertamente la presencia ni la identidad española. En el primer caso, más bien, trata de superarla, convirtiéndose así el sujeto social del que procede en un nuevo paradigma espiritual dentro del Imperio. En ese sentido, las voces épicas del periodo previo a las reformas borbónicas de la segunda mitad del XVIII no expresan directamente una situación colonial típica, no al menos en el sentido actual que se le asigna al término (v. Klor de Alva; también Adorno 1992). El criterio de reproducción de los reinos de la Corona de Castilla en el Nuevo Mundo, con igualdad respecto de los otros reinos europeos de la misma Corona, ha sido generalmente soslayado en la bibliografía nacionalista, que enfatiza los aspectos expoliadores de la presencia española en sus virreinatos, prolongando así el discurso de la leyenda negra. Sin pretender evaluar el sentido moral de tan compleja experiencia histórica, es útil examinar el diálogo interno de la producción criolla, mestiza e indígena, y explicar cómo existe en cada una de ellas lo que Cornejo-Polar (89) llamó una "identidad relacional". Cada uno de estos grupos elaboraría mediante el discurso épico y el histórico sus propios proyectos proto-hegemónicos y sus propias fundaciones simbólicas (piénsese en la Virgen de Guadalupe o en Santa Rosa de Lima), que con el correr de los siglos pasarían a formar parte sustancial de discursos nacionales ilustrados, atrapados entre un futuro de incierta continuidad oligárquica y un pasado disperso y multiforme.

REFERENCIAS

Adorno, Rolena. Reconsidering colonial discourse for sixteenth- and seventeenth-century Spanish America. **Latin American Research Review** 27 (1992), p. 135-145.

Adorno, Rolena. Las otras fuentes de Guamán Poma: sus lecturas castellanas. **Histórica II**, 2 (1978), p. 137-158.

Adorno, Rolena, ed. **From oral to written expression**. Syracuse: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, 1982.

Alberro, Solange. **Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles de México dejaron de serlo**. México: El Colegio de México, 1992.

Alegría, Fernando. **La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del XVI al XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Alvarado Tezozomoc, Hernando. **Crónica mexicana**. Prólogo y selección de Mario Mariscal. México: Imprenta Universitaria, 1943.

Amor y Vásquez, José. Introducción. In: Lasso de la Vega, Gabriel Lobo Lasso de la Vega. **Mexicana**. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1970. XIII-LVIII.

Anderson, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. London: Verso, 1983.

Arocena, Luis. **El Inca Garcilaso y el humanismo renacentista**. Buenos Aires, 1949.

Bakhtin, Mikhail M. Epic and Novel. **The Dialogic Imagination. Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.

Balbuena, Bernardo de. **Grandeza mexicana**. México: UNAM, [1604] 1992.

Bermudez de la Torre y Solièr, Pedro Joseph de. Aprobación (1732). In: Peralta y Barnuevo, Pedro de. **Lima Fundada o Conquista del Perú**. Lima: Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732. 2 vols.

Bermúdez Gallegos, Marta. **Poesía, sociedad y cultura: diálogos y retratos del Perú colonial**. Potomac: Scripta Humanistica, 1992.

Betanzos, Juan Díez de. **Suma y narración de los incas**. Madrid: Ediciones Atlas, [1548-1556] 1987. María del Carmen Martín Rubio, ed.

Brading, David A. **Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Bradley, Peter T. **The Lure of Peru. Maritime Intrusion into the South Sea, 1598-1701**. London: The MacMillan Press Ltd., 1989.

Bynum, David E. The Generic Nature of Oral Epic Poetry. **Folk Genres**. Austin: University of Texas Press, 1976, p. 35-58. Dan Ben-Amos, ed.

Castro Leal, Antonio. Prólogo. In: Terrazas, Francisco de. **Poesías**. Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1941, p. IX-XXVII.

Cevallos, Francisco Javier. Don Alonso de Ercilla y la teoría poética del Renacimiento. In: González Stephan, Beatriz y Costigan, Lúcia Helena eds. **Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992, p. 199-217.

Colombí-Monguió, Alicia. El *Discurso en loor de la poesía*, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano. In: Moraña, Mabel (ed.). **Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, p. 91-110.

Cornejo Polar, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas**. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

Corominas, Juan María. **Castiglione y La Araucana. Estudio de una influencia**. Madrid: Porrúa Turranzas, 1980.

Dinamarca, Salvador. **Estudio del Arauco Domado de Pedro de Oña**. Nueva York: Hispanic Institute, 1952.

Durán-Cerda, Julio. *Arauco Domado*, poema manierista. **Revista Iberoamericana** XLIV, 104-105 (1978), p. 515-525.

Durand, José. Presencia de Garcilaso Inca en Túpac Amaru. **Cuadernos Americanos** 6, 18 (1989), p. 172-177.

Durand, José. **El Inca Garcilaso, clásico de América**. México: Sepsetentas 1976.

Durand, José. **La transformación social del conquistador**. México, Porrúa y Obregón, 1953. 2 vols.

Firbas, Paul. **Piratas, cimarrones e indígenas en el discurso épico colonial americano: Estudio de Armas Antárticas, poema de Juan de Miramontes y Zuázola**. Tesis de Maestría. University of Notre Dame, Indiana, 1995.

Garibay K., Ángel María. Épica **náhuatl**. México: UNAM, [1945] 1993.

Giménez Fernández, Manuel. **Hernán Cortés y su revolución comunera en la Nueva España**. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1948.

Goic, Cedomil. El romancero en Hispanoamérica. In: **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana I. Época colonial**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p. 431-444.

González Echevarría. Reflexiones sobre el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. **Nueva Revista de Filología Hispánica** XXXV (1987), p. 571-590.

Guíbovich, Pedro. Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII). El caso de los *Comentarios reales*. **Revista Histórica.** Órgano de la Academia Nacional de la Historia 37, p. 103-120.

Hampe Martínez, Teodoro. **Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa**. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1998.

Hampe Martínez, Teodoro. El proceso de canonización de Santa Rosa (nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial). **Boletín de Lima** 99 (1995), p. 25-38.

Held, Barbara. **Studien zur Araucana de Don Alonso de Ercilla**. Frankfort, 1983.

Jerez, Francisco de. **La conquista del Perú**. Madrid: El Crotalón, 1983. Ed. facsimilar de la *editio princeps* de 1534.

Kuznesof, Elizabeth Anne. Ethnic and Gender Influences on 'Spanish' Creole Society in Colonial Spanish America. **Colonial Latin American Review** 4, 1 (1995), p. 153-176.

Lafaye, Jacques. **Quetzalcoatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness. 1531-1813**. Benjamin Keen, trad. Chicago: The University of Chicago Press, [1974] 1976.

Lasarte, Pedro. Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos. **Nueva Revista de Filología Hispánica** XLV, 1 (1997), p. 45-66.

Lavallé, Bernard. **Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

Lavallé, Bernard. **Quito et la crise de l'alcabala (1580-1600)**. Paris: Éditions du Centre National de la recherche Scientifique, 1992.

Lavallé, Bernard. Del 'espíritu colonial' a la reivindicación criolla o los albores del criollismo peruano. **Histórica** II, 1 (1978), p. 39-61.

Lienhard, Martin. **La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)**. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Liss, Peggy K. **Orígenes de la nacionalidad mexicana, 1521-1556. La formación de una nueva sociedad**. Agustín Bárcena, trad. México: Fondo de Cultura Económica, [1975] 1986.

Lobo Lasso de la Vega, Gabriel. **Primera parte de Cortés valeroso, y Mexicana**. Madrid: Pedro Madrigal, 1588.

Lobo Lasso de la Vega, Gabriel. **Mexicana**. Madrid: Luis Sánchez, 1594.

Lukacs, Gyorgy. **La theorie du roman**. Jean Clairvoye, trad. Geneve: Editions Gonthier, 1963.

Lulio, Raimundo. Libro de la Orden de Caballería. In: Cuenca, Luis Alberto de (ed.). **Floresta española de varia caballería**. Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 149-206.

Mariscal, Mario. Prólogo. In: Alvarado Tezozomoc, Hernando. **Crónica mexicana**. Prólogo y selección de Mario Mariscal. México: Imprenta Universitaria, 1943, p. IX-XLVI.

Martínez-San Miguel, Yolanda. Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana. **Revista Iberoamericana** 181 (1997), p. 631-648.

Mazzotti, José Antonio. Garcilaso and the Origins of Garcilasism: The Role of the *Royal Commentaries* in the Development of a Peruvian National *Imaginaire*. In: Anadon, José (ed.). **Garcilaso Inca de la Vega: an American humanist. A tribute to José Durand**. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1998a, p. 90-109.

Mazzotti, José Antonio. Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo. In: Moraña, Mabel (ed.). **Indigenismo hacia el fin de milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998b, p. 77-102.

Mazzotti, José Antonio. **Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas**. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996a.

Mazzotti, José Antonio. *Sólo la proporción es la que canta*: poética de la nación y épica criolla en la Lima del XVIII. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** 43 (1996b): 59-76.

Mazzotti, José Antonio. La heterogeneidad colonial peruana y la construccion del discurso criollo en el siglo XVII. In: Mazzotti, José Antonio; Zevallos Aguilar, U. Juan (coords.). **Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar**. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996c, p. 173-196.

Mazzotti, José Antonio. Betanzos: de la 'épica' incaica a la escritura coral. Aportes para una formulacion del sujeto colonial en la historiografia andina. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** 40 (1994), p. 239-258.

Medina, José Toribio. **Los romances basados en La Araucana**. Santiago de Chile: Imp. Elzeviriana, 1918.

Medina, José Toribio. **Biblioteca hispano-chilena**. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, [1897] 1963. Ed. facsimilar. 3 vols.

Mejías-López, William. La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y Bartolomé de las Casas. **Revista Iberoamericana** 170-171 (1995), p. 197-217.

Menéndez Pidal, Ramón. **Los romances de América**. Buenos Aires: Austral, 1939.

Mignolo, Walter D. **The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Millones, Luis. **Perú colonial: de Pizarro a Túpac Amaru II**. Lima: Fondo Editorial de COFIDE, 1995.

Millones, Luis. **Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa de Lima narrada por Don Gonzalo dela Maza, a quien ella llamaba padre**. Lima: Editorial Horizonte, 1993.

Miramontes y Zuázola, Juan de. **Armas Antárticas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho [ca. 1608], 1978. Prólogo y Cronología de Rodrigo Miró.

Miró, Rodrigo. Prólogo". In: Miramontes y Zuázola, Juan de. **Armas Antárticas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho [ca. 1608], 1978. Prólogo y Cronología de Rodrigo Miró, p. IX-XXVII.

Morton, Frederick Rand. **The Spanish Renaissance Epic in America on American Themes**. Tesis doctoral, Harvard University, 1958. 2 vols.

Nieto Nuño, Miguel. Introducción. In: **La conquista del Perú (poema heroico de 1537)**. Cáceres: Instituto Cultural El Brocense, 1992, p. IX-XXVIII.

Oña, Pedro de. **Primera Parte del Arauco Domado**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1944. Facsímil de la primera edición de 1596 por Antonio Ricardo.

Pagden, Anthony. Identity formation in Spanish America. In: Canny, Nicholas Canny; Pagden, Anthony (eds.). **Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800.** Princeton: Princeton UP, 1987, p. 51-93.

Palma, Clemente. **Don Alonso Henríquez de Guzmán y el primer poema sobre la conquista de América**. Lima: Comisión Municipal del Centenario de Lima, 1935.

Pastor, Beatriz. **Discursos narrativos de la conquista. Mitificación y emergencia**. La Habana: Casa de las Américas, 1984.

Pellicer de Tovar, Joseph de. Epílogo de los preceptos del poema heroico. In: Porqueras Mayo, Alberto (ed.). **La teoría poética en el manierismo y el barroco españoles**. Barcelona: Puvill Libros, 1989, p. 166-169.

Peña, Margarita. **Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares**. México: UNAM, 1992.

Peralta y Barnuevo, Pedro de. **Lima Fundada o Conquista del Perú**. Lima: Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732. 2 vols.

Pierce, Frank. **La poesía épica del siglo de oro**. J. C. Cayol de Bethencourt, trad. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1968.

Porqueras Mayo, Alberto (ed.). **La teoría poética en el manierismo y el barroco españoles**. Barcelona: Puvill Libros, 1989.

Prieto, Antonio. **Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja**. Madrid: Editorial Alhambra, 1980.

Prieto, Antonio. Del ritual introductorio en la épica culta. **Estudios de literatura europea**. Madrid: Narcea, 1975, p. 15-72.

Pupo-Walker, Enrique. **Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega**. Madrid: Porrúa Turranzas 1982.

Quint, David. **Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton**. Princeton: Princeton UP, 1993.

Raviola Molina, Víctor. Observaciones sobre el *Arauco Domado* de Pedro de Oña. **Stylo** 5 (1967), p. 71-113.

Rama, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Reynolds, Winston A. Palabras preliminares. In: Zapata, Luis. **Carlo famoso. El primer poema que trata del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo (Cantos XI a XV)**. Winston A. Reynolds, ed. Incluye una "Nota biográfica" de José Toribio Medina reproducida de su edición de 1916. Madrid: José Porrúa Turranzas, [1566] 1984, p. 1-7.

Reynolds, Winston A. **Hernán Cortés en la literatura del siglo de oro**. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperacion, 1978.

Reynolds, Winston A. **Romancero de Hernán Cortés. Estudio y textos de los siglos XVI y XVII**. Madrid: Alcalá, 1967.

Rodríguez, Mario. Un caso de imaginación colonizada: *Arauco Domado* de Pedro de Oña. **Acta Literaria** 6 (1981), p. 79-91.

Roman, Hyeronimo. República de las Indias Occidentales. In: **Repúblicas del Mundo**. Salamanca: en Casa de Juan Fernández, [1575] 1595.

Rowe, John Howland. El movimiento nacional inca del siglo XVIII. In: Flores Galindo, Alberto (coord.).. **Túpac Amaru II - 1780**. Lima: Retablo de Papel, [1954] 1976, p. 13-66.

Saavedra Guzmán, Antonio de. **El peregrino indiano**. México: Sandoval, [1599] 1880.

Sahagún, Fray Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**. Ángel María Garibay K., anotador y editor. México: Porrúa, 1956. 2 vols.

Salinas [y Córdoba], Buenaventura de. 1630. **Memorial de las Historias del Nuevo Mundo Pirú: Méritos y Excelencias de la Ciudad de Lima, Cabeça de sus Ricos, y Estendidos Reynos, y el estado presente en que se hallan. Para inclinar a la Magestad de su Catholico Monarca Don Felipe IV Rey Poderoso de España, y de las Indias, a que pida a Su Santidad la canonizacion de su Patron Solano**. Lima: Por Geronimo de Contreras, 1630. Microfilm en la Colección José Toribio Medina de la Biblioteca Rockefeller, Brown University, Providence.

Sánchez, Luis Alberto. **Los poetas de la Colonia**. Lima: Editorial Universo, [1921] 1974.

Schwartz, Stuart. Colonial Identities and *Sociedad de Castas*. **Colonial Latin American Review** 4, 1 (1995), p. 185-201.

Seguel, Gerardo. **Pedro de Oña. Su vida y la conducta de su poesía**. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1940.

Smith, Anthony D. **The Ethnic Origins of Nations**. Londres: Basil Blackwell, 1986.

Smith, Victoria Pehl. **Pedro de Oña's "Arauco domado": A Study and Annotated Edition Based On The Princeps Edition (Spanish Text)**. Tesis doctoral. University of California, Berkeley, 1984.

Spielbergen, Joris van. **The East and West Indian Mirror**. J. A. J. de Villiers, trad. Londres: The Hakluyt Society [1619] 1906.

Suárez de Peralta, Juan. **La conjuración de Martín Cortés y otros temas**. Selección y prólogo de Agustín Yáñez. México: UNAM, 1945.

Tasso, Torquato. **Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico**. Bari: Laterza e Figli, [1594] 1964.

Terrazas, Francisco de. **Poesías**. Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1941.

Vargas Ugarte S. J., Rubén, comp. **Nuestro romancero**. Lima, 1951. Colección Clásicos Peruanos, t. 4.

Varón Gabai, Rafael. **La ilusión del poder. Apogeo y decadencia de los Pizarro en la conquista del Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1997.

Vega, Miguel Ángel. **La obra poética de Pedro de Oña**. Santiago de Chile: Editorial Orge, 1970.

Xerez, Francisco de. Ver Jerez.

Zamora, Margarita. **Language, authority and indigenous history in the Comentarios reales**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Zapata, Luis. **Carlo famoso. El primer poema que trata del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo (Cantos XI a XV)**. Winston A. Reynolds, ed. Incluye una "Nota biográfica" de José Toribio Medina reproducida de su edición de 1916. Madrid: José Porrúa Turranzas, [1566] 1984.

Zumthor, Paul. **Oral poetry: an introduction**. Kathryn Murphy-Judy, trans. Foreword by Walter J. Ong. Minneapolis: U of Minnesota P, [1983] 1990.

Zumthor, Paul. **La lettre et la voix. De la «littérature mediévale»**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

El lugar de la epopeya en La tradición nacional de Joaquín V. González

Cristina Beatriz Fernández[1]

INTRODUCCIÓN

Publicado en 1888 por Félix Lajouane editor, *La tradición nacional*[2] es un ensayo histórico del polifacético escritor y político Joaquín V. González (1963-1923),[3] quien en ese momento era diputado nacional

1 Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2008), Investigadora Independiente en el CONICET, Profesora Asociada a cargo de la cátedra de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I*, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMDP. https://orcid.org/0000-0003-3540-434X; https://www.webofscience.com/wos/author/record/HTL-6901-2023. Contacto: cristina.fernandez@conicet.gov.ar

2 En 1912 se realizó una nueva edición de la primera parte con el sello de Juan Roldán y carta-prólogo de Bartolomé Mitre. En 1930 hubo una nueva edición. En 1936, se publicó en el volumen XVII de las *Obras Completas de Joaquín V. González*, Buenos Aires, Congreso de la Nación Argentina-Universidad Nacional de La Plata. En 1957, la editorial Hachette la publicó nuevamente, en su colección *El pasado argentino,* dirigida por Gregorio Weinberg. Para este trabajo seguimos la edición crítica más reciente, citada en la bibliografía (González, 2015). De aquí en más haremos referencia a este texto como *LTN*.

3 Joaquín Víctor González fue jurista, político, educador y escritor consagrado por ensayos como *La tradición nacional,* que analizamos aquí, *El juicio del siglo, o cien años de historia argentina* (1910), así como por los relatos de tenor autobiográfico de *Mis montañas* (1893), además de textos históricos, de Derecho y educacionales. Sobre la relevancia de los géneros vinculados a la oratoria – conferencias, discursos, intervenciones parlamentarias – en la producción de González, señala Darío Roldan que "más que un escritor, González fue un orador público" (1993, p. 14). Nacido en la provincia de La Rioja en

por su provincia natal, La Rioja, y ya integraba el *staff* del diario *La Prensa* de Buenos Aires. Este escrito puede considerarse una manifestación temprana de su "programa político-intelectual", que abarcaría "propuestas de cambio del mundo del trabajo, del campo electoral, en la educación, en la creación institucional, en la articulación Estado-escritores para el desarrollo de invenciones culturales" (Pulfer, 2015, p. 19). Cabe recordar que Joaquín González fue una de las figuras intelectuales interesadas en la conformación de un canon nacional en el fin de siglo XIX, donde la función de los clásicos argentinos se apoyaría en nociones como las del bien o la belleza, heredadas del clasicismo filosófico y retórico que, aunado a una cuota de redentorismo histórico cultural, apuntaría a la constitución de un nacionalismo humanista de fuertes connotaciones moralizantes (Degiovanni, 2010, pp. 178-179). A esto se agrega el ángulo crítico desde el cual veía algunos aspectos del proceso modernizador, lo cual reforzaba la necesidad de

1863 y formado en las aulas de la Universidad de Córdoba, se destacó tempranamente por su actuación política, a la que accedió por pertenecer a una de las familias tradicionales de su provincia, ligada a los intereses del Partido Autonomista Nacional. Por ello fue un joven gobernador de su provincia, desde 1889 a 1891, así como parlamentario en varias oportunidades, hasta el mismo momento de su muerte, en Buenos Aires, en 1923. Su formación intelectual lo convirtió en uno de los más destacados personajes públicos en el marco del *orden conservador* que, a la sombra del liberalismo jurídico y económico, propició medidas de modernización social y secularización cultural en la Argentina, en un período signado por la actuación de la llamada *generación del 80*. Fueron también las vinculaciones de su familia las que lo llevaron a la dirección de noticias del diario *La Prensa*, que en 1869 había sido fundado por José C. Paz en Buenos Aires. Tiempo después, en 1896, sería designado titular del Consejo Nacional de Educación y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y Ministro del Interior, de Justicia e Instrucción Pública en 1901, durante la presidencia de Julio Roca, cartera en la que continuó bajo la presidencia de Manuel Quintana, hasta 1906. Uno de los logros más trascendentes de González fue la fundación, sobre la base de una universidad provincial ya existente, de la Universidad Nacional de La Plata, una de las principales casas de estudios superiores de la Argentina. Para información biográfica sobre Joaquín V. González, ver: Lascano González, 1965; Luna, 2001; Marasso, 1946; Pulfer, 2015; Roldán 1993. Sobre el contexto histórico-político y la relación con la reforma y modernización social así como con la gestión educativa, son ineludibles Bertoni, 2007, Zimmermann, 1995, Dalmaroni, 2006.

estabilizar una imagen de la nación, como contraparte del paulatino debilitamiento del valor del *progreso* (Agüero, 2006, p. 92).

LTN es un ensayo que tiene la peculiaridad de establecer, como origen cultural de los hispanoamericanos, no tanto la herencia hispánica o europea sino el legado de los pueblos aborígenes. Es decir que, en sus reflexiones sobre la identidad nacional, González promueve la interpretación según la cual en la génesis de la nacionalidad argentina tendrían un lugar significativo las culturas precolombinas. Una interpretación que lo colocó en una posición diferencial respecto de la mayor parte de su generación intelectual. Su valorización del legado cultural precolombino puede vincularse con sus propios orígenes provincianos, pero también con el influjo, todavía operativo, de la estética romántica y de autores como Lamartine y Chateaubriand. En esa operatoria de construcción de un linaje cultural para la nación, nos interesa especialmente rastrear su utilización de dos textos, que vincula con la dimensión de la *epopeya,* que tienen la particularidad de no corresponderse, desde el punto de vista de su génesis, con el territorio que posteriormente correspondería a la República Argentina. Ello es así porque el programa cultural de González está afirmado en el "uso político de la tradición", una herencia popular, oral y poética pero que es transformada por los letrados en materia literaria, susceptible de nutrir esa tradición nacional (Espósito, 1998, p. 83).

HISTORIA Y TRADICIÓN

Como es lógico, esta tradición nacional requiere una concepción de la historia, que en el caso de nuestro autor exhibe resabios románticos. Podemos apreciarlo, por ejemplo, cuando afirma que "La poesía es la armonía de la historia, y las tradiciones populares son las flores silvestres con que los pueblos adornan a esa reina de las artes. Un

pueblo sin poesía es un cuerpo sin alma; pero ese pueblo no ha existido nunca, ni existirá en el futuro" (González, 1915, p. 96), o bien:

> Y ¿qué cosa más atrayente y sublime que esas creaciones populares que no son sino los poemas de una raza? ¿Y qué cosa más bella que esas tradiciones que han inmortalizado las montañas de Escocia e Irlanda, de Bretaña, de Dinamarca y Escandinavia, de Alemania y Suiza, de España e Italia con los bardos, los trovadores, los *minesingers*, y que han elevado a la más alta forma artística los Walter Scott, los Tennyson, los Andersen, los Hoffmann, los Wagner, los Zorrilla, etcétera? (González, 2015, p. 99).

Es decir que nuestro autor considera legítimo recurrir a los textos preservados en la memoria popular, las "tradiciones", como una forma de suplir los huecos en el relato historiográfico sobre el pasado americano. En la misma tesitura, afirma que es la "tradición popular, transmitida de unas generaciones a otras" la que preserva la "memoria de los tiempos pasados y de los hombres que fueron su alma" (2015, p. 96). Poesía y tradición constituyen, a su juicio, los "elementos primos de la historia", que por su condición de ser "esenciales a las agrupaciones humanas" son las que permiten "reconstituir una nacionalidad sumergida en esas tempestades que derriban toda la labor de los siglos" así como comprender "la organización social que tales actos ejecutó y que la tradición perpetúa" (2015, p. 96).

La argumentación de González prosigue con la alusión a los avances que la filología y los estudios comparados habían alcanzado respecto de las culturas clásicas y orientales, anhelando una forma similar de otorgar legitimidad y prestigio a las antigüedades americanas:

> Pienso que si se descubriera algún monumento literario de las razas de América, algo como un poema bíblico, o como una gran tragedia de aquellas que condensan una historia, ellos

> tendrían todos los caracteres, todos los colores, todos los sentimientos, todo el vigor descriptivo que nos asombran en los poemas de la India. (González, 2015, p. 105)[4]

En la misma línea, y en referencia a las "razas extinguidas" americanas y sus testimonios materiales, afirma: "me he sentido conmovido ante el genio perpetuado en piedra, ante el valor indómito revelado por la tradición y la arquitectura, ante la pasión íntima de una raza

4 La filología y sus saberes asociados, como la arqueología, los estudios de lenguas, religiones y mitologías comparadas, tuvieron una época de esplendor en el siglo XIX. Excede los objetivos de este artículo analizar ese aspecto en Joaquín V. González, pero cabe al menos recordar su labor como traductor de poetas orientales, mediatizados, es cierto, por la literatura anglosajona. Sobre el estatuto epistemológico de la filología, cabe recordar que para una figura como Max Müller, filólogo, hindólogo, mitólogo y orientalista, quien fue, también, una figura fundacional de la mitología comparada, la Filología era una nueva ciencia, que se estaba institucionalizando, por ejemplo, mediante la creación de una cátedra en la universidad de Oxford, como lo explica en su conferencia de 1868 "On the Value of Comparative Philology as a branch of Academic Study" (Müller, 1881, pp. 108-173) o en otra de sus conferencias, en este caso, de 1872, "On the results of Comparative Philology" (Müller, 1881, pp. 174-203), en la cual resaltaba la influencia que había ejercido la filología comparada en todas las disciplinas. La filología se constituyó, efectivamente, como una ciencia moderna que se desarrolló primeramente en Alemania, al amparo de los estudios históricos y que fue impulsada por la conquista europea de las sociedades no europeas. Entre sus hitos descollaron las investigaciones de sir William Jones sobre el sánscrito (1786), el desciframiento de Champollion de los jeroglíficos egipcios (1824) o de la escritura cuneiforme por parte de Rawlinson (1835). Pero sobrepasando descubrimientos, descripciones y clasificaciones, la filología alcanzó, en manos de eruditos como Franz Bopp y los hermanos Grimm, el rango de una ciencia social propiamente dicha, es decir, que logró enunciar leyes generales aplicables a un campo al parecer tan difícil de sistematizar como el de la comunicación humana. Y estas leyes eran de tipo históricas, comparativas y evolucionistas, lo cual permitió esclarecer el parentesco de los idiomas indoeuropeos así como la certeza de sus transformaciones históricas. En palabras de Eric Hobsbawm, la filología fue la primera de las ciencias que consideró la evolución como su verdadera esencia, cuyos practicantes siempre confiaron en que la evolución del lenguaje debía explicarse por leyes lingüísticas generales, análogas a las científicas, cuyo supuesto metodológico, compartido con la arqueología, era que la historia podía reconstruirse a partir de los fragmentos de épocas pasadas. Para Ernst Renán, la filología era una forma de poder, y para figuras como Menéndez y Pelayo o Nietzsche, constituía un ejemplo acabado de las disciplinas científicas del siglo XIX (Hobsbawm, 1999, pp. 289-291; González, 1983, pp. 16-18, 28-29).

destruida que, como los luminosos pueblos de la India primitiva, tuvo sus poemas, sus dioses, sus héroes y sus grandes amores" (González, 2015, p. 97).

Monumentos silenciosos y textos perpetuados en la oralidad podrían significar, a juicio de González, registros de la existencia de una "raza gigantesca, heroica y apasionada" (2015, p. 98). Por ello, entiende que en la lucha de los pueblos indígenas, en su enfrentamiento al avance de los conquistadores, hay un germen de la "patria":

> América está sembrada de sus sepulcros desde México hasta Magallanes y desde el Pacífico hasta el Atlántico; y en cada uno de ellos ha perecido una epopeya, sin que su grito de desesperación o su despedida de la patria que defendieron como los tigres de sus selvas y de sus montañas se hayan perpetuado siquiera por ningún poeta [...] (2015, p. 104).

En el fragmento que antecede encontramos el empleo de una palabra que será recurrente en *LTN*: *epopeya.* González incluye en el campo de las *epopeyas* no sólo textos sino también eventos históricos cuyo carácter heroico los convierte en ejemplares dignos de inscribirse en esa categoría. Así, por ejemplo, en sintonía con cierta noción romántica de *lo sublime,* considera que la magnificencia de la naturaleza americana tuvo impacto sobre el accionar de los pueblos que habitaron el continente, sobre los cuales influyó con sus propias "voces": "Como las epopeyas homérica y védica, y como la epopeya virgiliana, esas voces inexplicadas ejercieron influencia decisiva sobre los combates y sobre los actos de la vida colectiva, doméstica o política" (2015, p. 106). En su razonamiento, la construcción de discursos necesarios para edificar el sentimiento patriótico debe nutrirse de esa misma inspiración por los hechos heroicos:

> ...si quisiéramos levantar en el corazón del pueblo el sentimiento patriótico para la defensa nacional, no habríamos de

> hablarle en el lenguaje de las academias, sino en el idioma candente de las glorias, de las batallas y de los martirios de nuestros héroes; le hablaríamos al sentimiento, porque él enciende las cenizas de los sepulcros y precipita a los pueblos a los grandes heroísmos (2015, p. 113).

Es en el contexto de esta articulación argumentativa entre la geografía americana, el heroísmo y el patriotismo, que cobra lugar su mención a los araucanos y al célebre poema épico que les dedicó Alonso de Ercilla:

> Desde luego, es indudable que la tradición araucana reviste un carácter principalmente belicoso y heroico, y así está demostrado por los prolijos estudios de los historiadores de ambos lados de los Andes, por las antiguas crónicas de las colonias, y antes que ellos, por el inmortal poema de Ercilla, [...] grandioso y rico en poesía y en material histórico [...] (González, 2015, p. 106, nuestro subrayado)

La inscripción de este célebre poema épico en su construcción de una *tradición nacional* se fundamenta en que *La Araucana* es un "poema histórico y descriptivo, es una de las fuentes más puras de la tradición de aquella región de América" y porque "de todas las epopeyas conocidas, ninguna como *La Araucana* ha precisado menos adulterar la verdad para dar al poema la belleza artística, porque Ercilla encontró en América una tierra virgen, jamás descripta ni cantada, y sus descripciones inimitables de un realismo que sorprende, siendo copia exacta de una espléndida región desconocida, debían tener en su época y en todo tiempo el precioso encanto de la novedad, que va siendo tan escaso en nuestra poesía contemporánea" (González, 2015, pp. 106-107). Es decir, que cumple la misión, esperable del poeta, de haber salvado del olvido, de haber "perpetuado", como decía en uno de los pasajes ya citados, la memoria de una *epopeya* que, de lo contra-

rio, hubiera "perecido" (2015, p. 104). Realismo, información histórica y el ser "copia exacta" de una nueva realidad, aunados con "la belleza artística", son los factores que para González tornan valiosa la inscripción de *La Araucana* en su recorrido por la tradición nacional *argentina,* claramente filiada con "las fuentes puras de nuestras sociedades americanas" (González, 2015, p. 109).

EPOPEYAS INDÍGENAS Y ANDINAS

En este punto, y retomando la relativa excepcionalidad de González en su contexto intelectual, conviene remarcar sus diferencias con Bartolomé Mitre, explicitadas por este último en la carta con que saludó la primera edición de la obra que nos ocupa. Precisamente, Mitre ponía en evidencia, como punto neurálgico de sus discrepancias, la presencia del elemento indígena en la constitución de la nacionalidad. Decía Mitre, sopesando la calidad analítica y literaria de *LTN*:

> La segunda parte, de rasgos brillantes y vistas largas, es la más débil, considerada desde el punto de vista científico y filosófico. Puede decirse que casi toda ella gira alrededor de la idea de que los hispanoamericanos somos los descendientes genuinos de los americanos de la época precolombina. Protesto contra esta idea [...] (Mitre, 2015, p. 296)

Para González, por el contrario, esos mismos pueblos precolombinos cifraban el origen de la nacionalidad, y no sólo los araucanos a los que alude mediante la referencia al poema de Ercilla ya citado, sino otras sociedades propias del espacio geocultural andino[5]: "Entre las razas que ocuparon lo que hoy es la República Argentina, es indu-

[5] Para una reciente revisión de categorías relacionadas con "lo andino", remitimos a de Llano, 2023.

dable que ninguna dejó huellas más vivas de su tradición y de su historia que la gran nación quechua [...]" (González, 2015, p. 110). Como bien ha advertido Diego Chein, al recoger las tradiciones del espacio rural y de las provincias en *La tradición nacional,* González establece relaciones de continuidad allí donde la historiografía de Mitre introducía rupturas. En particular, la ruptura entre la nueva nación y su pasado indígena y colonial, que se revierte al convertir a este último en la raíz ancestral del espíritu nacional. Del mismo modo, la ruptura espacial entre un interior provincial retrógrado y una ciudad-puerto impulsora del progreso y la civilización se redefine en el trazado de un mapa cultural de la nación mucho más complejo, integrador de regiones naturales y humanas diversas, no limitado a la región pampeana ni al espacio urbano metropolitano (Chein, 2007, p. 52). Una construcción literario-historiográfica que se opone, claramente, a la versión historiográfica del mitrismo, orientada hacia la identificación del proceso civilizatorio con el predominio de la civilización blanca europea y el consecuente retroceso del componente social y racial indígena (Devoto, 2008, 285-286).

Esa inclusión simbólica de otros espacios geoculturales le permite insertar, en esa construcción identitaria del corpus de textos fundacionales de la patria, un poema épico que, al contrario de su valor ideológico en el contexto del imperialismo hispánico que lo vio nacer, fue resignificado, desde los tiempos independentistas, como poema nacional de Chile.[6] Pero además de *La Araucana,* considera que el drama quechua *Ollantay* – que, digamos de paso, cita en su versión al francés[7]–, es un documento de similar envergadura respecto de los

6 Sobre la resignificación de *La araucana* como un poema nacional y fundacional chileno, véanse, entre otros, Davis, 2000; Dichy-Malherme, 2012.

7 La edición por la cual cita González es: Anónimo, *Ollantai. Drame en vers quechuas du temps des Incas*, texto quechua con versión francesa, estudio, apéndice y vocabulario de Gabino Pacheco Zegarra, París, Maisonneuve & Cie., Libraires et Éditeurs, 1878.

orígenes de la nacionalidad, pues aunque no lo considera un texto precolombino,[8] considera que es producto de un momento donde todavía podía registrarse la cultura aborigen sin excesivas interferencias:

> ... como tradición escrita, puede contarse entre los ricos elementos de la crónica americana, de que más tarde la literatura nacional puede sacar abundante partido: lo primero, porque no refleja el genio de la nación de que se supone ser obra, y lo segundo, porque él ha sido escrito por un hombre que observó de cerca las costumbres indígenas, aún no borradas por la influencia genial de la raza conquistadora; y tiene la importancia histórica y tradicional de la *Araucana* y de las crónicas de Montesinos, Cieza de León, Garcilaso y tantos otros que escribieron lo que observaron durante la primera época de la Conquista, esto es, cuando aún se mantenía puro el carácter nativo (González, 2015, p. 116, mi subrayado).

Es evidente que el valor asignado a estas obras es el que se deriva de una cercanía temporal que se traduce en comprensión histórico-cultural de las comunidades americanas precolombinas, lo cual las convierte en resguardo de lo que llama "el genio de la nación", genio que, como agente de la historia, se manifestaría tanto en la constitución de los países independientes como de sus respectivas literaturas nacionales. Por otro lado, estos textos tienen valor en la medida en que representan la dimensión heroica no tanto de un individuo sino de un grupo social, según su idea de que

8 Expresamente afirma al respecto: "mis impresiones son adversas a su origen americano" (González, 2015, p. 113). No es éste el lugar para ahondar en el debate sobre el origen del drama Ollantay, que ha sido retomado por diversos críticos. Entre ellos, mencionamos a Arguedas, 2000; Calvo Pérez, 2006; Itier, 2006; Kato, 2006; Lienhard, 1992; Martin, 2016; Nagy, 1994. Una síntesis de las posiciones sobre el origen de esta obra dramática en Fernández, 2023, pp. 12-16.

> La epopeya no es la vida de un hombre, ni basta un poeta para concebirla; ella es la vida de un pueblo que ha combatido y que ha brillado sobre la historia como un astro sobre el mundo, y su poeta es el mismo pueblo que ha cantado y ha llorado cuando sus triunfos y sus desgracias han conmovido su espíritu, cuando ha precisado sublimizarse ante la batalla y levantarse del abismo después de haber caído con estruendo (González, 2015, p. 120).

En ese sentido, el *Ollantay* adquiere una dimensión épica y socio-culturalmente representativa, derivada de la lucha de heroica de su protagonista contra lo que considera una injusticia ejercida por el poder autócrata del Inca. Heroísmo colectivo y sublime a pesar del fracaso o la segura derrota parece ser, en una tónica muy propia del gusto romántico, el criterio que define qué historias pueden encuadrarse en la dimensión de la epopeya.[9] Para González que, como ya dijimos, encuentra en la naturaleza la fuerza inspiradora de las "tradiciones" nativas que nutren la epopeya así como la historia, el espacio andino, con el cual se relacionan tanto *La araucana* como el *Ollantay,* es crucial en la génesis de la epopeya americana:

9 A lo largo de todo el texto de *LTN,* el concepto de *tradición* suele asociarse al de *heroísmo.* De allí que esas tradiciones fundacionales cuenten, a la vez, con un componente épico. Esa "tradición heroica" es la que, en definitiva, aglutina simbólicamente a las naciones, en un rol identitario y comunitario similar al de las religiones. En sus propias palabras: "La tradición heroica es, pues, la primera necesidad del espíritu, y es un culto tan sagrado como el de la religión. Cuando las naciones la olvidan, legando en la indiferencia sus relatos y sus personajes memorables, es que en su alma han penetrado los vicios que aceleran su descomposición y su muerte; y cuando ha existido alguno que no tuvo esos héroes mitológicos, esas batallas en que las sombras del pasado combatieron con sus hijos, o que su nacionalidad y su independencia nacieron sin revolución y sin violencia, tal es la fuerza de la necesidad de idealizar una época, que se ve inclinado naturalmente a crear una legión de mártires autores de su libertad, y de seres fabulosos que los auxilian con su poder sobrehumano en sus grandes luchas" (González, 2015, p. 182, nuestro subrayado).

> El pensamiento humano no concebirá jamás otra epopeya mientras no se cante la leyenda de los Andes. Como el Cáucaso dio a Esquilo la colosal trilogía de Prometeo, el futuro poeta americano hallará en las cumbres andinas una trilogía épica tan grande como aquella, cantando las tres épocas en que han recorrido sus laderas tres naciones, tres civilizaciones, tres categorías de héroes [...] (González, 2015, p. 120)[10]

O también: "La tradición y la leyenda, la historia y la epopeya de los Andes condensan el alma de la nación; allí está el ara de nuestros futuros himnos de victoria, la fuente de nuestras creaciones artísticas, el foco virgen de nuestra poesía nacional [...]" (González, 2015, p. 202). Esa dimensión heroica alcanzará su punto culminante con el cruce de los Andes protagonizado por José de San Martín y el Ejército Libertador, un episodio caracterizado simultáneamente como el "período más sublime de su historia" y un "momento épico" que deviene en la génesis de una nueva nación (168). La defensa del territorio y la libertad emerge, a lo largo de *LTN,* como un hilo conductor que confiere carácter heroico y cierto parentesco histórico a todos aquellos que lucharon para evitar un dominio extranjero. Se establece, así, un continuo que va desde los araucanos y los incas de *Ollantay* hasta la gesta sanmartiniana:

> ... La América de los incas, aquella virgen de formas purísimas, de sueños fantásticos y de destinos inmortales, renace al fin de su sopor mortífero, revestida con las antiguas flores del bosque primitivo, y San Martín es el agente de este fallo sublime del tiempo sobre la contienda de dos civilizaciones [...] (González, 2015, p. 201)

10 Esas tres categorías heroicas se corresponden con: los primeros dioses americanos, la conquista extranjera y la gesta independentista.

CONSIDERACIONES FINALES

En esta "concepción estetizante de la nación" (Solari, 1996, p. 134) que para González es equivalente a la idea de "patria", resulta crucial el rol asignado a la *epopeya.* La articulación que propone González de las tradiciones poéticas orales y populares en una narrativa legitimadora de la identidad nacional, posible gracias a la intervención letrada, es equivalente a las operaciones de fijación de un relato oral, un épos, en un poema escrito, una *epopeya*, es decir, la "puesta en forma" de una palabra primitiva y oral por el ejercicio de un sujeto letrado.[11]

Pero además, entre las *epopeyas* producto de los sectores letrados de distintas épocas y regiones, González presta especial consideración a dos textos bien diferentes, *La araucana* de Alonso de Ercilla y el drama anónimo quechua *Ollantay,* que es incluido en el corpus épico por la condición heroica atribuida a su protagonista. Estas obras, vinculadas de modos más o menos indirectos con las culturas indígenas precolombinas, comparten también la condición de ser productos culturales asociados con la región andina. De allí la extrañeza, en relación con otras interpretaciones de la tradición nacional epocales, al ver cómo ingresan estas obras en el corpus de textos fundacionales argentinos, sobre todo si se considera que la primera, al menos desde los tiempos de la independencia, ha cumplido ese rol en relación con Chile y no con Argentina. No obstante, en la argumentación gonzaliana, donde perviven rasgos romántico-positivistas como la influencia del medio en la génesis poética, el encadenamiento lógico parte de la geografía americana, en especial la cordillera de los Andes, para fundamentar y arribar a la conclusión de la necesaria existencia de una epopeya americana que atraviese el mismo espacio a lo largo del

11 Para esta formulación, seguimos libremente a Labarthe, 2006, especialmente el capítulo primero.

tiempo, en una sucesión de hazañas protagonizadas por los araucanos y los incas, los conquistadores y las tropas sanmartinianas. Es así como se apropia simbólicamente no sólo del espacio andino sino también de textos cuya inserción en el canon nacional argentino requería de una elaborada justificación, máxime si se considera que la suya era una perspectiva diferencial respecto de la dominante en ese momento, centrada en la región pampeana y el espacio urbano de Buenos Aires.

REFERENCIAS

Agüero, Ana Clarisa. Córdoba en el imaginario de lo nacional. **Prismas. Revista de historia intelectual**, Universidad Nacional de Quilmes, n. 10, pp. 79-98, 2010.

Arguedas, José María. M. El *Ollantay*. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas [1952]. **Letras**, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, n. 99-100, 2000, pp. 189-211.

Bertoni, Lilia Ana. **Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: FCE, 2007.

Calvo Pérez, J. En busca del manuscrito perdido de Ollantay. **Revista andina**, Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, n. 43, 2006, pp. 195-213.

Chein, Diego J. **La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad**. San Miguel de Tucumán: Edición de autor, 2007.

Dalmaroni, Miguel. **Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Davis, Elizabeth. Alonso de Ercilla's Fractured Subjectivity: Internal Contradictions in *La Araucana.* In: **Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain**. Columbia and London: University of Missouri Press, 2000, pp. 20-60.

Degiovanni, Fernando. **Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

De Llano, Aymará. Discusiones de la crítica literaria: literatura andina, mundo andino, lo andino o cultura andina. **Revista del CELEHIS**, Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 45, pp. 28-32, 2023.

Devoto, Fernando. La construcción del relato de los orígenes en Argentina, Brasil y Uruguay: las historias nacionales de Varnhagen, Mitre y Bauzá, In: Myers,

Jorge (ed. de vol.), Carlos Altamirano (director). **Historia de los intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo**. Buenos Aires: Katz, 2008, pp. 269-289.

Dichy-Malherme, Sarah. El primer canto de *La Araucana:* una cartografía épica de Chile. ***Criticón,*** Université de Toulouse II-Le Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques, n. 115, pp. 85-104, 2012.

Espósito, Fabio. La tradición nacional: una continuidad en el pasado. En: **Tramas, para leer la literatura argentina**, Centro de Investigaciones Literarias y Sociales, V. 5, N. 9, pp. 82-91, 1998.

Fernández, Cristina Beatriz. De la épica colonial al nacionalismo cultural moderno. Travesías sudamericanas del *Ollantay*. **Káñina. Revista de artes y letras**, Universidad de Costa Rica, vol. 47, n. 2, 2023, pp. 7-29.

González, Aníbal. Modernismo, modernidad, filología: la escritura modernista. In: **La crónica modernista hispanoamericana.** Madrid: José Porrúa Turranzas, 1983, pp. 5-59.

González, Joaquín V. **La tradición nacional**. Gonnet: UNIPE Editorial Universitaria, 2015.

Hobsbawn, Eric. **La era de la revolución, 1789-1848**. Buenos Aires: Crítica / Grijalbo Mondadori, 1999.

Itier, César. *Ollanta*y, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. ***Histórica,*** Pontificia Universidad Católica del Perú, v.30, n. 1, 2006, pp. 65-97.

Kato, Takahiro. Hacia una etnohistoria de *Apu Ollantay*. In: Zevallos Aguilar, Juan et al, **Ensayos de cultura virreinal latinoamericana**. Lima: Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, pp. 99-136.

Labarthe, Judith. **L'épopée.** Paris: Armand Colin, 2006.

Lascano González, Antonio J. **Joaquín V. González. Antológico e iconográfico**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Subsecretaría de Cultura, 1965.

Lienhard, Martin. Capítulo VII. El homenaje ritual al Inca y su adaptación literaria en tres textos coloniales. In: **La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)**. La Habana: Horizonte, 1994, pp. 146-166.

Luna, Félix et al. **Joaquín V. González**. Buenos Aires: Planeta, 2001.

Marasso, Arturo. **Joaquín V. González**. Buenos Aires: Emecé, 1946.

Martin, Rosella. Circulación de imágenes en el Siglo de las Luces. Los incas ilustrados de *Ollantay* (1782). **Revista de Crítica Literaria latinoamericana**, Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar, v. 42, n. 84, 2016, pp. 97-112.

Mitre, Bartolomé. Carta del general Mitre al autor. In: González, Joaquín V. **La tradición nacional**. Gonnet: UNIPE Editorial Universitaria, 2015, pp. 295-297.

Müller, Max. **Selected Essays on Language, Mithology and Religion**. Volume I. London: Longmans, Green and Co., 1881.

Nagy, Silvia M. *Apu Ollantay* y las circunstancias de su creación. In: Beyersdorff , Margot y Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine (editores). ***Andean oral traditions: discourse and literatura. Tradiciones orales andinas: discurso y literatura***. Bonn: Holos, 1994, pp. 199-222.

Pulfer, Darío. Presentación. Joaquín V. González: Entre la Invención de una tradición nacional y su transmisión cultural-educativa. In: González, Joaquín V. **La tradición nacional**. Gonnet: UNIPE Editorial Universitaria, 2015, pp. 11-94.

Roldán, Darío. **Joaquín V. González. A propósito del pensamiento liberal (1880-1920)**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Solari, Herminia. Joaquín V. González: algunas consideraciones alrededor de la idea de Nación. En: **Anuario de Filosofía Argentina y Americana**, Universidad Nacional de Cuyo, n. 13, pp. 133-142, 1996.

Zighelboim, Ari. De comedia ilustrada a leyenda. El trasfondo político de la anonimización del Ollantay. En: I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (editores), **El teatro en la Hispanoamérica colonial**. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 369-382.

Zimmermann, Eduardo A. **Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916**. Buenos Aires: Sudamericana / Universidad de San Andrés, 1995.

As imagens míticas indígenas: um *epos* a ser desvendado[1]

Christina Ramalho[2]

INTRODUÇÃO

Este será um capítulo dedicado a reflexões sobre o entorno que caracteriza a produção épica com presença indígena no Brasil – mas com diversas afinidades com o cenário geral da epopeia de mesma natureza nas Américas –, trazendo, como primeiro plano de destaque, o fato irrevogável de que essa produção é assinada por autores e autoras não-indígenas.

Ser não-indígena não desmerece as visíveis iniciativas de colocar na cena épica os povos originais do Brasil. Algumas delas, inclusive, demonstram uma intenção sincera de dar protagonismo a esses

1 Este texto é uma adaptação de trecho da tese de Doutorado *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (UFRJ/CNPq, 2004), acrescida de reflexões atuais.

2 Doutora em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq, 2004); com pós-doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (bolsa FAPESP - 2010-2012); em Estudos Épicos, pela Université Clérmont-Auvergne (2016-2017) e em Historiografia Épica junto à Universidad de Buenos Aires (2022). Professora-associada do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe. Uma das fundadoras (2013) e atual coordenadora do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP (www.cimeep.com) e editora-chefe da Revista Épicas (www.revistaepicas.com). Em sua tese de doutorado estudou poemas épicos escritos por mulheres. É autora de diversos livros e artigos sobre o gênero épico. E-mail: ramalho-chris@hotmail.com.

povos, ou a um pequeno extrato deles. Porém, mesmo esse protagonismo pode estar contaminado por critérios que impedem que a inscrição épica dos povos indígenas na literatura esteja isenta dos vícios que estão na pele da história das Américas. Em outras palavras, dada a tradição literária eurocêntrica que define a história da literatura no país e que, na literatura de informação, elaborou o material de referência que seria, dali por diante, utilizado como base para construir e caracterizar personagens indígenas, não há como negar a contaminação de via única – o olhar branco colonizador e cristianizador – que está por trás de todo o repertório erigido por epopeias brasileiras a partir da *De gestis Mendi di Saa* (Poema dos feitos de Mem de Sá, 1563), assinada pelo jesuíta José de Anchieta e que, salvo engano, é a primeira produção épica das Américas.

Essa contaminação, somada à filosofia do "bom selvagem" expandida por Rousseau, cujo pensamento fundamentou o olhar indianista romântico brasileiro, e ao distanciamento de escritores/as brasileiros/as em relação à vida real dos povos indígenas, não poderia, certamente, resultar em abordagens respaldadas por conhecimentos aprofundados sobre a diversidade cultural que caracteriza esses povos. Assim, a visão sobre seres humanos que vivem integrados à natureza, manifestada por Rousseau em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1755:

> Despindo esse ser assim constituído de todos os dons sobrenaturais que pode receber e de todas as faculdades artificiais que pode adquirir somente por longos progressos; considerando-o, em uma palavra, tal como deveria ter saído das mãos da natureza, vejo um animal menos forte do que uns, menos ágil do que outros, mas, afinal de contas, organizado mais vantajosamente do que todos: vejo-o saciando-se debaixo de um carvalho, matando a sede no primeiro regato, encontrando o seu leito ao pé da mesma árvore que lhe forneceu o repasto; e eis satisfeitas as suas necessidades (Rousseau, 2008, p. 19).

e suas considerações sobre "direito de propriedade de terra", expressas em *O contrato social*, de 1762:

> Em geral, para autorizar sobre um terreno qualquer o direito de primeiro ocupante, são necessárias as seguintes condições: primeiramente, que esse terreno ainda não se encontre habitado por ninguém; em segundo lugar, que apenas seja ocupada a área que se tem necessidade para subsistir; e em terceiro, que se tome posse dela, não em virtude de uma vã cerimônia, mas pelo trabalho e pela cultura, único sinal de propriedade que, à falta de títulos jurídicos, deve ser respeitada pro outrem (Rousseau, 2013, p. 35).

foram **fácil e convenientemente associadas, no plano da criação épica a partir do século XVIII no Brasil**, aos povos originais com os quais os europeus se viram obrigados a conviver – em que pese o extermínio de muitos deles –, a partir do critério de "bons" e de "maus" "selvagens". Antes disso, como seria natural dentro de uma situação de poder pela força bélica e pela cristianização, a presença indígena na epopeia teve a dupla função de valorizar os considerados feitos heroicos dos colonizadores e saciar a curiosidade em torno da exótica figura dos indígenas brasileiros.

Feito esse preâmbulo, esta abordagem, retomando e ampliando considerações feitas quando desenvolvi a tese de Doutorado *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (Rio de Janeiro: UFRJ, 2004), e alguns artigos já publicados sobre essa questão, deseja dar relevância a um aspecto fundamental no âmbito do estudo da presença indígena em epopeias das Américas: a inserção de referentes indígenas no plano maravilhoso das obras. E, para dar início à abordagem, destaco uma observação de Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros*, obra de 1947:

> Nas lendas indígenas do Brasil não há vestígio de um ser humano que se transforme em animal para devorar seus seme-

> lhantes. Os registros em contrário, com que vamos deparando, são outras tantas afirmativas apressadas, deduções apriorísticas, ante material pouco estudado. A influência negra e branca é poderosa e complexa. Nos contos e superstições independe mesmo de maior e prolongado contato. Pode ser levada por um outro elemento, índio evadido ou preso, negro quilombola. E o mundo se modifica com a chegada de monstros e de visões novas, adaptados rapidamente no fabulário primitivo da tribo. /.../ Um exame dos tipos fabulosos mostra a hibridez de todos, sua confusão fisiológica, dando-os como somas espontâneas de reminiscências diversas (Cascudo, 2002, p. 217).

O que se antecipa, a partir dessa citação, é que não se pode observar o repertório mítico indígena brasileiro presente nas epopeias brasileiras com um olhar ingênuo. É necessário se considerarem as injunções que incidiram sobre o hibridismo que, gerado pela aculturação decorrente de um processo de colonização sustentado pela religião católica, levou muitas manifestações míticas e místicas a circularem em textos literários como se fossem originalmente indígenas. E essa visão de Cascudo pode, perfeitamente, ser ampliada para o contexto das diversas culturas indígenas inscritas nas histórias dos países que integram a América do Norte, a América Central e a América do Sul.

Prova dessa possibilidade de ampliar a reflexão de Cascudo, por exemplo, é perceber como as inúmeras adaptações da epopeia estadunidense *The Song of Hiawatha*[3] (1855) de Longfellow, para o cinema e para o público infanto-juvenil, serviram e servem de base para se elaborar, ao longo do tempo, uma imagem dos povos indígenas originários do que veio a se tornar o país Estados Unidos da América. O curta-metragem *Little Hiawatha* (1937), produzido por Walt Disney e

3 Em português "A canção de Hiawatta".

dirigido por David Hand; os filmes *Hiawatta* (1952), dirigido por Kurt Neumann; *A lenda de Kiawatta* (1988), dirigido por Andrea Bresciani; o storybook *The legend of Hiawatta* (1983)[4], ou mesmo a adaptação em quadrinhos da epopeia de Longfellow em língua portuguesa, *A canção de Hiawatta*, integrando a "Edição Maravilhosa", em 1947, são exemplos dessa influência, que, certamente foi repensada, tal como vemos na afirmação de Mark Jarman:

> *Today* The song of Hiawatta *is a touchstone for everything that is considered wrong with American literature, and especially poetry, in the Victorian era. It is considered a sentimentalized account of a Native American hero, an embarrassing appropriation of indigenous culture* (Jarman, 2005, p. 127).

Entretanto, os efeitos dessa "sentimentalização" e "apropriação embaraçosa da cultura indígena" no imaginário cultural estadunidense (e mesmo nos diferentes imaginários das Américas, onde essa obra e suas adaptações circularam) não podem ser, de fato, perfeita e profundamente medidos, até porque reflexões como as de Jarman, em geral, circulam no âmbito mais restrito dos estudos acadêmicos.

Figura 1 – capa de *A canção de Hiawatta* (acervo próprio)

4 Disponível em https://www.imdb.com/title/tt0821784/mediaviewer/rm1552700929/?ref_=tt_md_1.

Não se discute, aqui, a intencionalidade de Longfellow e os recursos de que se utilizou para a criação da obra. Isso merece um capítulo à parte. Mas a menção ilustra bem como a problemática aqui apresentada é passível de ser ampliada a outros contextos dentro das Américas.

Quando o foco específico para a reflexão envolve um país como o Brasil, que passou por um processo perverso de colonização, uma formação antropológica de feição múltipla e, principalmente, uma influência estético-literária praticamente unilateral, não é surpreendente dizer que há inúmeras representações míticas indígenas cuja circulação cultural é mínima e está vinculada a expressões artísticas e folclóricas regionais ou locais, às quais os chamados centros culturais têm mínimo acesso. Não se pode, por exemplo, comparar o investimento em instituições como o *Museu* Nacional de *Etnografia* e Folclore, de La Paz, Bolívia; o *Museu Chileno* de *Arte Pré*-Colombiana, de Santiago do Chile; ou o Museu Etnográfico Juan B. Ambrosetti, de Buenos Aires, Argentina, com o que se dá no Brasil quando o tema é preservar e recuperar as culturas indígenas nacionais. A consciência crítica em relação às culturas dos povos indígenas é ínfima no Brasil quando realizamos uma comparação com outros países da América do Sul. Somente em 2023 chegamos à existência de um Ministério dos Povos Indígenas. Ou seja, o caminho é longo.

O dia 19 de abril, até bem pouco tempo, era o "Dia do índio", data em que crianças da Educação Infantil eram estimuladas a usarem penas e pintarem o rosto, o que fazia com que se vissem muitas crianças "fantasiadas" de indígenas circulando pelas ruas nesse dia. Em 2022[5], a partir de inciativa dos próprios povos indígenas, o dia passou a ser chamado de "Dia dos Povos Indígenas". Mas as fantasias continuam em alta nas escolas.

5 Lei 14.402/22.

Curiosamente, entretanto, a presença indígena em epopeias brasileiras é bastante expressiva, como veremos a seguir. Mas, dadas as limitações de espaço e de tempo, este artigo fará uma breve incursão sobre aspectos marcantes do registro do imaginário mítico indígena brasileiro, como forma de definir a necessidade de uma metodologia de abordagem às epopeias em que a presença indígena se dê que parta da provável alienação acerca da realidade desses povos, tal como destaca Davi Kopenawa em:

> Descendo desses habitantes da terra das nascentes dos rios, filhos e genros de *Omama*. São as palavras dele, e as dos *xapiri*, surgidas no tempo do sonho, que desejo oferecer aqui aos brancos. Nossos antepassados as possuíam desde o primeiro tempo. Depois, quando chegou a minha vez de me tornar xamã, a imagem de *Omama* as colocou em meu peito. Desde então, meu pensamento vai de uma para outra, em todas as direções; elas aumentam em mim sem fim. Assim é. Meu único professor foi *Omama*. São as palavras dele, vindas dos meus maiores, que me tornaram mais inteligente. Minhas palavras não têm outra origem. As dos brancos são bem diferentes. Eles são engenhosos, é verdade, mas carecem muito de e sabedoria.
>
> Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias de meus antepassados. /.../
>
> /.../ São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito? (Kopenawa; Albert, 2015 p. 65-66).

1. A PRESENÇA INDÍGENA NA POESIA ÉPICA BRASILEIRA

O conjunto das epopeias brasileiras reúne diversas manifestações que incluem imagens míticas indígenas em seu repertório, tenham as personagens indígenas maior ou menor protagonismo. Consciente de que uma ou outra obra não estarão presentes na relação a seguir (principalmente produções mais recentes), vejamos como, em termos de epopeias brasileiras em que a presença indígena acontece, há um número representativo de produções: *De gestis Mendi di Saa* (Poema dos feitos de Mem de Sá, 1563), do Padre José de Anchieta; *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira; *O Uraguai* (1769) de Basílio da Gama; Vila Rica (1773, publicado em 1839), de Cláudio Manuel da Costa; *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão; *Muhuraida ou O triunfo da fé* (1785), de Henrique João Wilkens; *Paraguassu. Epopeia da guerra da independência na Bahia* (1837), de Ladislau dos Santos Titara; *A lágrima de um caeté* (1849), de Nísia Floresta; *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães; *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias; *Brasilianas* (1862), de Manuel de Araújo Porto-Alegre; *Os filhos de Tupã* (1863, poema inacabado), de José de Alencar; *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto-Alegre; *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875), de Fagundes Varela; *Itabayana* (1891), de M. P. Oliveira Telles; *Goyaz* (1896), de Manuel L. de Carvalho Ramos; *O caçador de esmeraldas* (1902), de Olavo Bilac; *Os bandeirantes* (1906), de Baptista Cepellos; *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; *Os Brasileidas* (1931), de Carlos Alberto Nunes; *Ajuricaba, o guerreiro manau* (1948), de Hugo Bellard; *Sepé o morubixaba rebelde* (1964), de Fernandes Barbosa; *Os primeiros bandeirantes. Poema épico* (1976), de Adriano Augusto da Costa; *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978), de Affonso Romano de Sant'Anna; *A cor da terra* (1981), de Leda Miranda Hühne; *Saciologia Goiana* (1982), de Gilberto Mendonça Teles; *Os bandeirantes. Poema épico* (1984), de Olavo

Dantas; *Brasiliana* (1994), de Silvia Jacintho; *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos; *Os Brasis* (2000), de Francisco de Mello Franco; *Irmão índio e irmã água* (2010), de Stella Leonardos; e, para citar um folheto de cordel épico[6], *O cacique Caturité em guerra contra Teodósio* (2017), de Medeiros Braga.

Outros poemas épicos brasileiros nos quais encontramos a presença indígena, como *O guesa* (1888), de Joaquim de Sousândrade; *Toda a América* (2001)[7], de Ronald de Carvalho; e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly, ampliam o universo mítico étnico-regional brasileiro remetendo-o para contexto mítico das Américas.

Como se vê, o número de epopeias (ou poemas épico-líricos)[8] brasileiras em que acontece a presença indígena é relevante. Isso, contudo, não significa que essa presença seja marcada por referências culturais sustentadas por pesquisas de campo e/ou contato real com o modo de vida do(s) povo(s) retratado(s) na epopeia. Neste espaço recupero algumas palavras sobre o tema que, ao longo de vinte e sete anos dedicados aos estudos épicos, proferi (ora individualmente, ora em estudos em parceira).

Vejamos, por exemplo, o que Silva e eu afirmamos sobre a relação entre heroísmo e personagens indígenas nas epopeias brasileiras do século XVIII:

> Nas epopeias brasileiras do modelo épico árcade-neoclássico, vamos encontrar ainda a identidade heroica guerreira – própria de comunidades caracterizadas como "bárbaras" – atri-

6 Tenho me debruçado sobre o que caracterizei como um subgênero épico: o folheto de cordel épico, visto ser o folheto de cordel – gênero popular de grande circulação principalmente no nordeste do Brasil – uma manifestação que, entre outras categorias, apresenta um conjunto relevante de publicações centradas em matérias épicas. Matérias épicas são temáticas nas quais se inter-relacionam dois planos: o histórico e o maravilhoso.

7 *Toda a América* seria uma obra híbrida épico-lírica.

8 Categoria híbrida que certamente merecerá estaque em outro volume desta historiografia épica.

> buída aos heróis indígenas que, excluídos do paradigma civilizatório, alcançam a glória com a morte honrosa no campo de batalha. Aliás, é esse mesmo princípio da glorificação pelo feito heroico individual, que orienta a construção das heroínas indígenas dos episódios líricos que alcançam a glória sublimada com a morte por amor ou compartilham da inserção de seu parceiro no âmbito do maravilhoso (Silva & Ramalho, 2015, p. 110-111).

Em estudo sobre *Muhuraida ou O triunfo da fé* (1785), de Henrique João Wilkens, publicado no livro *O imaginário amazônico na cultura e nas artes* (2023), refleti sobre a conveniente utilização do povo Mura como exemplo de conversão ao catolicismo, que escondia fatos históricos perversos:

> A matéria épica do poema é a "rendição voluntária" do povo indígena Mura ao cristianismo, fruto do processo de colonização portuguesa na Amazônia. Wilkens, membro da comissão de demarcação territorial na região, esteve, portanto, diretamente ligado a esse processo, e sua epopeia, de evidente caráter ideológico, trata de valorizar a visão de que a providência divina seria a principal responsável pelo processo de conversão dos Mura (Ramalho 2019, p. 37-38).

A real condição do povo Mura aparece retratada por Benedito Prezia, em *História da resistência indígena* (2017), em que ele conta que os Mura eram vistos como "guerrilheiros da Amazônia" (Prezia, 2017, p. 125) e explica que:

> Com uma população estimada em 70 mil pessoas, no início do século XVII, foi um dos povos que mais resistiu à conquista portuguesa. Determinados, avançavam pela região amazônica, disputando o domínio territorial com os espanhóis (Prezia, 2015, p. 217).

Não à toa, ao se referir a *Muhuraida*, Prezia afirma que "poema de Wilkens era uma exaltação ao genocídio desse povo" (Prezia, 2017, p. 127). O recurso maravilhoso criado por Wilkens para transformar um indígena Mura em porta-voz da cristianização colonizadora foi fazer descer dos céus um Mura Anjo, que, reconhecido pelo Mura Histórico, tem espaço para discursar e convencer o Mura Histórico a atuar em prol da conversão do povo Mura. Guedelha sintetiza a passagem:

> O mensageiro fala das maravilhas que os muhura terão se aceitarem o cristianismo; fala que chegou o tempo do reinado da fé; fala que Deus escolheu a ele, o jovem muhura, para fazer parte do rebanho do Bom Pastor; diz-lhe que esse rebanho é um povo amado de Deus, que vive na unidade da fé e da caridade, tem um só corpo, é um povo santo e justo, tem o poder de derrotar as trevas e a maldade e está destinado a desfrutar a eternidade em habitações celestiais; convida-o a ir até a aldeia onde há tapuios "como nós" que já conhecem a lei de Deus e seus preceitos, vivendo satisfeitos por segui-los; estimula-o a correr para contar aos seus parentes todas essas maravilhas, para que todos venham participar delas (Guedelha, 2012, p. 257).

Sobre a produção épica romântica, lembrei, no capítulo "Em terras brasileiras, heroísmos épicos controversos (1835-1906)" do livro *Literatura e história. Possíveis formas de representação* (2019):

> Nossos indígenas não eram heróis expansionistas, motivados por um ideário cristão, em nome do qual tudo se justificava. O que tínhamos em nossas terras eram culturas indígenas já atingidas de morte pela aculturação, pelo extermínio, pelas epidemias. Assim, restava a nossos poetas buscarem no passado histórico uma imagem dos povos indígenas que lhes pudesse servir de argila para esculpir as pretensas faces originárias da terra natural (Ramalho, 2019, p. 60).

Mesmo poemas como *A lágrima de um caeté* (1849), de Nísia Floresta, em que o protagonista revela consciência plena do processo de dominação colonial, como vemos em:

É este... pensava ele,
O meu rio mais querido;
Aqui tenho às margens suas
Doces prazeres fruído...

Aqui, mais tarde trazendo
Na alma triste, acerba dor,
Vim chorar as praias minhas
Na posse do usurpador!

Que de invadi-las
Não satisfeito,
Vinha nas matas
Ferir-me o peito!

Ferros nos trouxe,
Fogo, trovões,
E de cristãos
Os corações

E sobre nós
Tudo lançou!
De nossa terra
Nos despojou!

Tudo roubou-nos,
Esse tirano.
Que povo diz-se
Livre e humano!
(Floresta, 1997, p. 37)

ou em:

> Indígenas do Brasil, o que sois vós?
> Selvagens? Os seus bens já não gozais...
> Civilizados? Não... vossos tiranos
> Cuidosos vos conservam bem distantes
> Dessas armas com que ferido tem-vos
> De sua ilustração, pobres Caboclos!
> Nenhum grau possuís!... Perdestes tudo,
> Exceto de covarde o nome infame...
>
> Dos Caetés os manes vingados estão!
> Desse camarão também renegado,
> Que bravo guerreiro a fama apregoa,
> O título nobre lá jaz desprezado!
> (Floresta, 1997, p. 39)

não há alusões específicas a elementos culturais característicos do povo Caeté. Segundo Constância Lima Duarte, no prefácio do poema, a condição de "sujeito índio" é aniquilada e o caeté, então, não é "Nem índio mais, nem nunca branco: apenas um marginalizado caboclo, sem terras, sem consciência, sem ilustração" (Floresta, 1997, p. 18). Além disso, a projeção do herói no maravilhoso não se dá a partir do referencial mítico indígena, mas reside na visão que o herói tem da Realidade, da Liberdade e do Despotismo, que, no poema, se personificam (a Realidade é uma mulher idosa e assustadora; a Liberdade, uma mulher "linda e pura" e o Despotismo, um monstro).

Em "Em terras brasileiras, heroísmos épicos controversos (1835-1906)" também citei a descrição de povos indígenas presentes em poemas do século XIX:

> *Paraguassu*
> Tupica multidão, nas flechas destros,
> Que do teso arco com vigor travando,

As tabas deixa mais, que muito, amadas
(Santos Titara, 1973, p. 158)

A Independência do Brasil
P'a·a Praia-Grande, pois, no mesmo dia
Embarcou toda a tropa portugueza,
Que perturbado a paz do povo havia:
Livre o povo de tão brutal fereza
Já respira em socego, em alegria
(Souza, 1855, p. 47)

A Lágrima de um Caeté
Era da natureza do filho altivo,
Tão simples como ela, nela achando
Toda a sua riqueza, o sem bem todo...
O bravo, o destemido, o grão selvagem,
O Brasileiro era... – era um Caeté!
(Floresta, 1997, p. 36-37)

A Confederação dos Tamoios
Raças mil de homens livres sem cultura,
Cuja origem té hoje gnora o mundo
(Magalhães, 2007, p. 8)

Os Timbiras
Com pejado carcaz de ervadas setas
Tingidas d'urucu, segundo a usança
Bárbara e fera, desgarrados gritos
Davam no meio das canções de guerra.
(Dias, 1959, p. 477)

Os filhos de Tupã
Almas rudes e ingênuas, corpo atlético,
Fundido em bronze, esculpido na rocha,
Tinham herdado de Deus o nome.
Chamavam-se tupis, heróis e filhos

de Tupã, criador e pai dos homens.
(Alencar, 1960, p. 569)

Colombo
Imberbes, cor de cobre, sem cultura,
No trajar e nos gestos recordavam
As bárbaras falanges de outras eras.
(Porto-Alegre, 1892, p. 92)

Anchieta ou O Evangelho nas selvas
Mas os filhos das selvas não conhecem
Marmóreos torreões, sonoros bronzes,
Áureos altares, santuários ricos;
Não têm jardins, nem primorosos parques,
Calçadas ruas e adornadas praças.
(Varela, 1957, p. 74)

O Guesa
Selvagens – mas tão belos, que se sente
Um bárbaro prazer n'essa memória
Dos grandes tempos, recordando a história
Dos formosos guerreiros reluzentes:
(Sousândrade, 2009, p. 38)

Goyaz
Da tribu cayapó, malvada e certa,
Se estende o forte e bruto senhorio.
(Ramos, 1980, p. 7)

O caçador de esmeraldas
Bruta Pátria, no berço, entre as selvas dormida,
No virginal pudor das primitivas eras,
Quando, aos beijos do sol, mal compreendendo o anseio
Do mundo por nascer que trazias no seio,
Reboavas ao tropel dos índios e das feras!
(Bilac, 1977, p. 247)

Os bandeirantes
Por vezes, de entre um bosque ramalhudo,
Que, junto do rio, como um rio ondeia,
Feios selvagens de quadril desnudo,
Manejando uma flecha, que se arqueia,
Olham em roda, examinando tudo...
(Cepelos, 1911, p. 31)

Esses breves excertos provam bem o lugar-comum que projetava os povos indígenas, independentemente de sua identidade própria, no rol da barbárie, do primitivismo e, em casos de maior empatia, no conjunto dos injustiçados e corajosos.

A substituição do herói indígena pelo herói bandeirante, visível nos poemas do final do século XIX e mantida por Cassiano Ricardo, em *Martim Cererê* (1928), parece, ao menos, mais fiel à formação do povo brasileiro, que, os dados comprovam, tratou os povos indígenas como signos de um charmoso "exotismo" que conferia ao Brasil um traço cultural interessante, sem que o "interesse" por esse traço superasse, em geral, a festividade caricatural do Dia dos Índios.

Nas produções épicas dos séculos XX e XXI, assinadas por não indígenas, pode-se notar certa preocupação em valorizar esse dado cultural, mas, em geral, a inserção indígena nas obras não traz aspectos identitários específicos, ainda que se destaque a obra *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos, que apresenta expressivo conjunto de vocábulos indígenas, todos acompanhados de nota explicativa. O herói de seu poema é Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), que tinha origens indígenas e foi pioneiro em ideais indigenistas, conviveu com povos indígenas do Mato Grosso e da bacia do rio Amazonas e apoiou a importante iniciativa dos irmãos Villas-Bôas (Orlando, 1914-2202; Cláudio, 1916-1998; e Leonardo, 1918-1961), na criação do Parque Nacional do Xingu, que se deu em 1961, já com Rondon falecido.

Evidentemente hoje, após o pioneirismo de Rondon e dos irmãos Villas-Bôas, o Brasil já possui uma série de instituições que permitem o acesso às distintas identidades culturais dos povos indígenas brasileiros. E o indígena crenaque Ailton Krenak, em livro com seu nome que reúne diversas entrevistas por ele concedidas entre 1984 e 2013, tece interessantes considerações sobre os estudos antropológicos que já sustentam abordagens mais realistas sobre a vida e a história dos povos indígenas brasileiros e as lutas ainda necessárias. Ele próprio, inclusive, tornou-se, em outubro de 2023, o primeiro indígena membro da Academia Brasileira de Letras, o que é signo da mudança – ainda que lenta – em relação à visão acerca da presença indígena como signo legítimo do Brasil como nação e não como um penduricalho exótico.

No âmbito dos estudos épicos, cabe realizar incursões mais aprofundadas na representação dos povos indígenas na poesia épica das Américas, buscando reconhecer os desvios que, em lugar de nos aproximarem desses povos, reforçam em nós imagens ou caricaturais ou superficiais.

2. IMAGENS MÍTICAS INDÍGENAS NA EPOPEIA BRASILEIRA

Há um repertório de imagens míticas indígenas que foi banalizado em nossa cultura pelo tratamento superficial recebido. Sobre esse repertório, a circularidade cultural – termo que veremos mais adiante – tem atuado, pois a recepção superficial dessas imagens constrói, por exemplo, uma falsa imagem do indígena brasileiro.

O *Dicionário do folclore brasileiro*, de 1954, e a *Geografia dos mitos brasileiros*, de 1947, ambos de Câmara Cascudo, e *Mitologia dos orixás*, de 2001, de Reginaldo Prandi, revelam um universo mítico brasileiro rico e diversificado, mas muito pouco divulgado e conhecido, principalmente, quando a origem desses mitos é africana[9]. Já em relação

9 Esse tema certamente gerará boas reflexões no âmbito da Historia de la epopeya en las Américas.

aos mitos étnico-regionais de suposta origem indígena, um aprofundamento maior é imprescindível, dada a massiva presença desse universo na produção épica nacional.

Em primeiro lugar, devem-se considerar os dados históricos que revelam o tamanho da lacuna cultural presente em nosso ideário e, para isso, faço uso de uma obra clássica no que se refere a estudos antropológicos, a *História dos índios no Brasil*, da luso-brasileira Manuela Carneiro da Cunha. Ainda que publicada em 1992, muitos dados ali presentes são significativos para se compreender essa história. Vejamos:

> Povos e povos indígenas desapareceram da face da terra como conseqüência do que hoje se chama, num eufemismo envergonhado, "o encontro" de sociedades do Antigo e do Novo Mundo. Esse morticínio nunca visto foi fruto de um processo complexo cujos agentes foram homens e microorganismos mas cujos motores últimos poderiam ser reduzidos a dois: ganância e ambição, formas culturais de expansão do que se convencionou chamar o capitalismo mercantil. Motivos mesquinhos e não uma deliberada política de extermínio conseguiram esse resultado espantoso de reduzir uma população que estava na casa dos milhões em 1500 aos parcos 200 mil índios[10] que hoje habitam o Brasil (Cunha, 1992, p. 12)

A população indígena brasileira, nesse processo aterrador de extermínio, por certo viu igualmente exterminados os índices culturais diferenciadores de suas plurais etnias. Manuela Carneiro da Cunha, em sua obra, relaciona, como principais, mais de 130 grupos étnicos indígenas brasileiros, que aqui faço questão de enumerar: Charrua, Minuano, Guarani, Xokleng, Carijó, Kaingang, Tupiniquim, Abipo-

10 O Censo de 2022 aponta para a existência de 1.693.535 indígenas na população brasileira, caracterizando 0,83% da população total e indicando um aumento de 89% em relação ao censo de 2010. Novos critérios foram utilizados para identificar essa presença. Ver https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/22827-censo-demografico-2022.html.

nes, Chané, Chiriguano, Piiagá, Mokovi, Toba, Payaguá, Terena, Layana, Kinikinao, Exoarana, Guaná, Mbayá, Kadiwéu, Ofayé, Tamoio, Botocudos, Goitacá, Aimoré, Nakneunuk, Nakheré, Etwek, Takruk, Krak, Nep-Nep, Gutkrak, Nak-nhapma, Miñagreum, Guató, Bororo, Krenak, Pataxó, Maxakali, Machiguenga, Ashaninca, Amuesha, Kaxinawa, Chacobo, Cashibo, Shipibo, Conibo, Sheteco, Piro, Katukina, Marubo, Matis, Matsés, Chamas, Jivaro, Candoa, Quíchua-Canelos, Zaparo, Aparia, Omágua, Ticuna, Maku, Tukano, Tariana, Baré, Boaupés, Curripaco, Baniwa, Piapoco, Macuxi, Ingaricó, Taurepang, Wapixana, Yanomami, Manao, Aisuari, Mura, Kawahiva, Torazes, Parintintin, Arara, Caxarari, Caripuna, Munduruku, Apiaká, Abacaxis, Maraguá, Tupinambá, Mawé, Tapajós, Conduris, Wayana-Apaiaí, Jurunas, Mekaranoti, Mentuktire, Gorotire, Xikrin, Kayapó, Krahô, Tremembé, Apinayé, Nambikwara, Karajá, Akroá, Arinos, Kayabi, Bakairi, Kabixi, Suyá, Kuikuro, Kalapalo, Xavante, Canoeiros, Xerente, Kayapó meridional, Caeté, Potiguar, Tapuia, Tupinaié, Amoipira, Tupiná, Karapotó, Payaya, Dzubukuá, Peoká, Pankaraú, Okren, Arayó, Anapurú, Aranhú, Janduí, Paiku, Paraku, Fulniô, Pankararu, Xukuru e Kiriri. Tal lista nos dá a dimensão de o quanto estamos alienados em relação à diversidade cultural que cada uma dessas etnias representa ou representou.

Entre os fatores que levaram a essa alienação, Marcela Carneiro da Cunha aponta:

> A maior dessas armadilhas é talvez a ilusão de primitivismo. Na segunda metade do século XIX, essa época de triunfo do evolucionismo, prosperou a idéia de que certas sociedades teriam ficado na estaca zero da evolução, e que eram portanto algo como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais. Foi quando as sociedades sem Estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades "primitivas", condenadas a uma eterna infância. E porque tinham assim para-

> do no tempo, não cabia procurar-lhes a história. Como dizia Varnhagem, "de tais povos na infância não **há história: há só etnografia" (Cunha,** 1992, p. 11).

Sem a face histórica, os mitos relacionados a etnias específicas perderam sua função mítica, uma vez que o mito é uma estrutura de representação coletiva que dá sentido à experiência humano-existencial histórica. Sem circular culturalmente, a linguagem mítico-étnica indígena brasileira não pôde ser tomada como forma de expressão da experiência humano-existencial, ou seja, nem serviu aos brasileiros futuros como modo de compreensão de sua ancestralidade, às próprias etnias como forma de inscrição no imaginário cultural brasileiro ou mesmo como modo de sobrevivência cultural.

Entretanto, o necessário contato do colonizador português com os grupos **étnicos indígenas** brasileiros acabou determinando um agrupamento distinto desses grupos, orientado pelo grau de dificuldade de dominação:

> Para fins práticos, os índios se subdividem, no século XIX, em "bravos" e "domésticos ou mansos", terminologia que não deixa dúvidas quanto à idéia subjacente de animalidade e de errância. A "domesticação" dos índios supunha, como em séculos anteriores, sua sedentarização em aldeamentos, sob o "suave jugo das leis" (Cunha, 1992, p. 136).

Como se vê, além da aniquilação das fronteiras étnico-culturais dos grupos indígenas brasileiros, iniciou-se, no Brasil, um processo de mitificação negativa do caráter desses grupos. Essa dicotomia, fruto de um processo de *circularidade cultural das imagens míticas* – que criei e defini em minha tese de doutorado como "processo encadeado de redução material e multiplicação cultural-ideológica do mito" (Ramalho, 2004, p. 231) –, determinou, por exemplo, em nossa literatura indianista, um enfoque tendencioso ao elemento indígena:

> Há, primeiro, os Tupi e os Guarani, já então virtualmente ou extintos ou supostamente assimilados, que figuram por excelência na auto-imagem que o Brasil faz de si mesmo. É o índio que aparece como emblema da nova nação em todos os monumentos, alegorias e caricaturas. É o caboclo nacionalista da Bahia, é o índio do romantismo na literatura e na pintura. É o índio bom e, convenientemente, é o índio morto.
> /.../
> A segunda categoria é o genericamente chamado Botocudo. Esse não só é um índio vivo, mas é aquele contra quem se guerreia por excelência nas primeiras décadas do século: sua reputação é de indomável ferocidade. Coincidência ou **não, os Botocudos são Tapuia,** contraponto e inimigos dos Tupi na história do início da Colônia e sobretudo na literatura indianista: Peri, um Guarani, salva a donzela e seu pai do ataque dos Tapuia (Cunha, 1992, p. 136).

Outro fator que incidiu sobre a *circularidade cultural* das imagens míticas indígenas foi a adequação e a simbiose que manifestações étnico-regionais indígenas sofreram a partir do contato com a experiência cultural branca e negra. Muitas manifestações míticas que circulam culturalmente com o título de "indígenas" são, na verdade, produtos híbridos resultantes da imposição colonialista de integrar visões de mundo divergentes a partir de uma ótica predominante. Entretanto, estudos históricos relativamente recentes têm chegado a alguns fatos culturais que remontam às origens de interpenetrações mítico-religiosas no espaço colonial brasileiro. Creio que fazer uso de um exemplo desse tipo de estudo ilustrará a distância que separa um enfoque cultural mais profundo e o que a tradição "folclórica" relaciona como "mitos indígenas".

Ronaldo Vainfas, em *A heresia dos índios*, aponta no fenômeno intitulado "santidades ameríndias"[11] uma prática mítico-religiosa que

11 Segundo Vainfas, para os colonizadores, santidade seria sinônimo de revolta ou heresia indígena.

sintetiza a "máxima resistência indígena ao colonialismo lusitano do século XVI" (Vainfas, 1995, p. 227). Esse caráter de resistência relaciona-se à escravização a que eram submetidos os brancos que aderiam à santidade ameríndia e à atividade migratória de milhares de índios, chefiada por caraíbas que visavam a, no percurso litoral-interior, alcançar a Terra Sem Mal, ou terra da imortalidade.

Essas migrações, por seu caráter simbólico, geraram mitos de natureza semântica identificada com a criação, a imortalidade, a predestinação, a purificação, a punição e a transgressão, ou seja, geraram-se mitos heroicos.

Nesse aspecto, Vainfas alude à imagem mítica exemplar do caraíba Yaguaporo, da "região do Paraná e do Uruguai, que dizia ter criado o céu e a terra, além de ser soberano da vida e da morte, capaz de produzir chuva e sol à vontade" (Vainfas, 1995, p. 67). Caraíbas como Yaguaporo pregavam a poligamia, a antropofagia, a não-submissão ao trabalho braçal, entre outros. Embora os jesuítas tenham tentado, em oposição aos caraíbas, provar que as "santidades" verdadeiras eram aquelas relacionadas ao verdadeiro Pajé-Guaçu, Jesus Cristo, a confusão entre o divino e o demoníaco promoveu uma interpenetração simbólica e ritualística, geradora do hibridismo das santidades ameríndias. Aos poucos, as "verdades caraíbas" confundiam-se às "verdades cristãs" e os movimentos de resistência indígena perdiam força pela assimilação e aculturação.

Vainfas enumera alguns rituais relacionados às "idolatrias indígenas" descritas por colonizadores, jesuítas e estrangeiros do século XVI como rituais demoníacos – daí se chamar essa perspectiva de "demonizadora". Contudo, como o próprio Vainfas observa, mesmo as idolatrias[12] indígenas foram atingidas pelo processo de *disjunção cul-*

12 Vainfas esclarece que o conceito de "idolatria" remonta da longa tradição hebraico-cristã. Segundo ele, o Antigo Testamento já discriminava como "idolatrias" as práticas de gentios que cultuavam ídolos diversos por não conhecerem Jeová, o único Deus. A idolatria relacionava-se, portanto, ao comportamento primitivo, ignorante, obsceno.

tural gerado pelo colonialismo. Ainda que, para os colonizadores europeus, as idolatrias indígenas representassem "cultos demoníacos", muitas vezes foi necessário ao colonizador recorrer à compilação de procedimentos híbridos como forma de exercer, mais sutilmente, influência cristã sobre os índios[13]. A presença dessas pseudo-idolatrias somadas a elementos de feição cristã caracterizaram o hibridismo cultural da religiosidade colonial brasileira. Além das injunções colonialistas, essa mistura, diversas vezes, escapou ao controle dos colonizadores, e o que seria apenas um mascaramento dos reais interesses políticos, econômicos e religiosos de dominação, ganhou cunho de mito e uma certa tradição, na qual, inclusive, mesmo alguns portugueses encaixavam-se.

Analisando a Santidade de Jaguaribe, localizada no sul do Recôncavo Baiano, exterminada e devassada (1591) pelo Santo Ofício, Vainfas reconstitui o mito heroico tupi representado por Tamandaré, ancestral dos tupinambás, que, do alto de uma palmeira alta, sobreviveu ao dilúvio ordenado por Sumé (ou Maire-Monan), seu pai. Remontando a esse mito, foi, curiosamente, na localidade de "Palmeiras Compridas", que se instalou a Santidade de Jaguaripe, chefiada pelo caraíba Antônio, meio tupi, meio cristão. A comunidade reunida por Antônio era mista, o que denota a hibridismo religioso, pois abrigava tupis, tupinambás, mamelucos e alguns africanos. A interferência do português escravagista e dono de engenho Fernão Cabral deu novos rumos à Santidade, pois aproximou colonizadores dos rituais já híbridos indígenas.

> Além de demonstrar a tenacidade da resistência sociocultural indígena, a complexidade do processo de aculturação e o triunfo do colonialismo escravocrata, o estudo da santidade

13 Exemplo disso foi Fernão Cabral.

> permite perceber, com nitidez, a fluidez das fronteiras culturais de nosso primeiro século: os aldeamentos se misturavam com os engenhos; a floresta com a lavoura; os mamelucos com jesuítas e caraíbas[14], disputando todos o monopólio da santidade... A prevalecer sobre todas as interpenetrações, relembro a colonização cristã em língua tupi, matéria-prima na qual se moldou a heresia do trópico, a idolatria luso-brasileira dos tupinambás (Vainfas, 1995, p. 228-229).

No entanto, os rumos da Santidade de Jaguaribe, que, após perseguição do Santo Ofício, fragmentou-se, ficou sem o líder Antônio e instalou-se em parte nos domínios de Fernão Cabral – que tinha interesses próprios na relação com a santidade, pois era inimigo dos jesuítas e dos aimorés, detestava missas, era afeito a práticas sexuais sodomitas e violentas, sequestrava índios, constrangia mulheres casadas, torturava negros, etc. – denotam que as interpenetrações entre imagens míticas indígenas, africanas e cristãs sofriam interferência das mais inusitadas. A descrição da igreja de Jaguaribe, ou "tupigar", e de seus rituais reúne índices contundentes do hibridismo: a presença da cruz, de candeias acesas, de cadeiras de um pau só para confissão das mulheres, de instrumentos musicais, de rosários, toucheiros de pau, pia batismal, a prática do "rebatismo" como modo de eliminar os efeitos do batismo cristão, o uso da "água benta", a defumação, o transe físico provocado pela erva-santa, as danças, os gritos, a reza do "Pai-Nosso" e da "Ave-Maria", o uso de nomes de batismo como "Jesus" e "Maria", danças em torno do ídolo de pedra, o "Tupanasu", "adornado com nariz, cabelos, olhos e boca" (Vainfas, 1995, p. 131). Paradoxalmente, a Santidade, movimento anti-cristão, tomava como ídolo-deus uma imagem mítica fabricada pelos cristãos.

14 Ou pajé-açu, pajé mais poderoso, que se comunicava com os espíritos através do maracá e transmitia esse dom a qualquer pessoa por meio do petim, ou "erva-santa", segundo os portugueses.

O verdadeiro intuito de Fernão Cabral veio à tona quando ele se fez chamar "Tupã" pelos membros da Santidade que, na ocasião, já reunia portugueses por ele autorizados a frequentar a igreja de Jaguaribe.[15] A Santidade de Jaguaribe foi dizimada, mas as atitudes inusitadas de Fernão Cabral, todavia, contribuíram para que o fenômeno fosse documentado com detalhes de valor inestimável para a História do Brasil e os Estudos Culturais. Vainfas conclui:

> Enfim, os brancos: cristãos-velhos e cristãos-novos; católicos e quem sabe "judaizantes"; homens e mulheres de Portugal... Por que teriam aderido à Santidade? Difícil responder à pergunta. Parece-me inadequado, de qualquer modo, falar simplesmente de sincretismo, em fusão de crenças católicas e ameríndias tão cedo assumida por gente que, não obstante, "vivesse em colônias", ou que nelas tivesse nascido, pertencia, em espírito, à velha cristandade ibérica. Prefiro, nesse caso, pensar na pulsão de uma religiosidade popular aberta à magia, algo próximo a um catolicismo popular, rústico, temperado na Colônia pelo encantamento exótico. Afinal, até para os jesuítas a fronteira entre Deus e o diabo podia ser de fato fluida, a ponto de os "soldados de Cristo" chamarem uma idolatria tupi de santidade... (Vainfas, 1995, p. 158-159).

Por tudo o que foi exposto, ainda que uma pesquisa mais profunda busque as origens mais remotas da religiosidade e do mitismo indígenas brasileiros, a pluralidade étnica indígena, as injunções religiosas cristãs sustentadas pela filosofia religiosa medieval – que identificava idolatria e demonolatria – e as paradoxais interpenetrações culturais inviabilizam qualquer tipo de purismo. Porém, o cerne da

15 Esse fenômeno exemplifica o que Vainfas chama de "indianização", processo de aculturação muito comum nos primeiros tempos da Colônia e que, no entanto, são minimizados pela História Oficial.

questão não está exatamente na impossibilidade de se chegar às constituições orginárias, mas no velamento de pesquisas desse porte e a consequente inacessibilidade do povo e dos artistas às informações por elas recolhidas.

No outro extremo do mapeamento das imagens míticas étnico-regionais brasileiras, encontram-se os mitos ditos de origem indígena, que circulam, banalizados, pelas artes e escolas. Entre as mais conhecidas estão as figuras de Anhangá, Araci ou Mãe-do-dia, Boiúna, Boitatá, o Boto, Ceuci , Ci ou Mãe-das-coisas, Cobra Grande e Cobra Norato, Cuca, Curupira, Caipora, Guaraci, Iara, Icamiabas, Jaci, Jurupari, Kerpimanha ou Mãe-dos-sonhos, Mãe-do-ouro, Mãe-do-mato, Mãe-do-fogo, Mãe-da-peste, Rudá, Saci, Tupana ou Tupã e Uirapuru. Todas essas figuras circulam, entretanto, e principalmente nos chamados grandes centros culturais urbanos brasileiros, desvinculadas de suas especificadas étnicas e regionais. Já o mito tupi-guarani da busca pela Terra Sem Mal (*yvy maraey*), identificado pelo alemão Kurt Nimuendaju, em 1910, e mesmo as santidades míticas não integram esse repertório.

Uma simples consulta à obra *Geografia dos mitos brasileiros*de **Câmara Cascudo** desconstrói a pretensa unidade cultural dessas imagens míticas e, ao mesmo tempo, revela as imbricações oriundas das inter-relações raciais:

> Assim, divido em dois quadros gerais o mundo espantoso em que vivi. Mitos primitivos e mitos secundários e locais. Os primeiros subdividem-se em mitos-gerais indígenas (Jurupari, Curupira, Anhangá, Mboitatá, Tupã, Ipuriaras, etc.) e os europeus diversificados pelo elemento colonial brasileiro (amerabas, negros mestiços) e que vêm a ser o Lobisomem, Mula-sem-cabeça, Mães-d'água, etc. Só. Não há nenhum que se arrogue a ter imunidade. Mito negro apenas atino com o Quibungo. Europeu puro, não avistei. Indígena 100%, idem. No máximo, ou no mínimo, são continentais (Cascudo, 2002, p. 13).

Creio ser válido demonstrar, também a partir de Cascudo, como se constitui o quadro das especificidades míticas regionais brasileiras, relacionadas por ele por estado[16], considerando as influências sofridas em sua gênese e os aspectos referentes à sua circulação cultural:

Estado brasileiro	Maiores influências	Mitos	Observações
Acre	Bolívia, Peru (nos costumes) Amazonas e Nordeste (no folclore)	Amazônicos: fusão de Curupiras e Caaporas na **Caipora**, caboclinha robusta, escura, cabeluda, ciumenta e ágil, que dava araçá a quem lhe desse fumo; o **Mapinguari**, símbolo do homem-selvagem, antropófago e faminto, curioso em relação às cidades iluminadas por luz elétrica. Nordestinos (influência portuguesa): **Lobisomem,** a **Burrinha**, **Batatão**, a própria **Caipora**.	A influência de Peru e Bolívia foi predominante na dimensão do cotidiano, das práticas comerciais, etc. No que tange a mitos, a influência dessas culturas foi secundária, predominando o elemento nordestino.
Alagoas	Pernambuco	Pernambucanos (influência portuguesa): **Lobisomem**, **Mula-de-padre**, **Fogo-corredor**, **Pai do Mato**. Locais: **Cachorra da Palmeira**, **bicho Uruba,** o **buraco-feito**, o **Anjo-corredor**, **Papa-figo**, **Galafoice** e **Zumbi** . O "**zumbi**" alagoano não tem o mesmo sentido do Zumbi baiano. Em Alagoas, o termo "zumbi" está relacionado à materialização espiritual em animais mortos.	O influência histórica e econômica de Pernambuco anulou o intercâmbio com mitos baianos e sergipanos (estados limítrofes).
Amazonas	Sincretismo entre os mitos europeus e os indígenas. Nordeste	Híbridos: **Mapinguari** Nordestinos: **Caipora**	O Mapinguari amazônico morre em altar onde se tenha rezado a Missa do Galo (hibridismo)

16 Na época, não existiam ainda como estados: Rondônia (criado em 1982), Amapá e Roraima (que passaram de "territórios" a estados em 1988), Tocantins (criado em 1988). Também o estado de Mato Grosso não havia sido dividido em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (1977).

Estado brasileiro	Maiores influências	Mitos	Observações
Bahia	Sincretismo entre os mitos europeus e indígenas, somado à influência africana	**Lobisomem**, **Mula-sem-cabeça**, **Batatão**, **Batatá**, **Mães-d'Água**, **Zumbi** (espécie de Curupira ou feiticeiro).	Segundo Câmara Cascudo, a ênfase dada à contribuição negra à cultura baiana é exagerada. Ainda segundo o autor, não se encontra na mitografia baiana sequer um mito africano puro.
Ceará	Portugal Nordeste	Mitos gerais do Nordeste.	Lugar onde ocorreram muitas guerras aos índios (Tupis e Cariris), daí a pouca presença de mitos indígenas.
Espírito Santo	Portugal Rio de Janeiro	**Lobisomem**, **Mula-sem-cabeça, Boitatá, Curupira**. **Zumbi**, de influência fluminense. Sulista: **Saci-Pererê**	Mitos europeus no litoral. Como os Botocudos foram dizimados, não puderam influenciar a formação mítica da região. Pouca influência baiana e mineira.
Goiás	Caiapós Xavantes Xicriabás Xerentes Portugal	Mitos gerais portugueses e tupis. **Lobisomem**, **Mula-sem-cabeça** e **Fogo-corredor**.	
Maranhão	Europeus Tupis **África**	Mitos gerais indígenas e híbridos: **Lobisomem**, **Batatão**, **Mãe-d'água**, **Caapora** e **Cumacanga**. Prática de "bruxedos" de origem africana.	Os negros alteraram os nomes dos mitos europeus. À Mula-sem-cabeça, por exemplo, chamaram "Cavala-canga".
Mato Grosso	Amazonas	Mitos gerais.	Nenhum mito indígena ou africano é original.
Minas Gerais	Portugal São Paulo	**Mãe do Ouro**, **Mãe d'água**, **Batatal**, **Saci-Pererê** e **Mãos-peladas**. Mitos relacionados ao "ciclo do ouro".	Prolongamento do folcore paulistano. Os mitos gerais de origem européia **são predominantes.**
Pará	Tupis Caraíbas, Gês e Aruacos (em segundo plano)	Mitos gerais.	Mistura do chamado "baixo-espiritismo" indígena com superstições africanas, gerando a "pajelança".
Paraíba	Tupis	Mitos gerais.	Os mitos europeus e os indígenas sobrevivem no sertão e na capital. Como os Cariris foram dizimados, pouca contribuição mítica deixaram.

Estado brasileiro	Maiores influências	Mitos	Observações
Paraná	Europa	Mitos gerais.	
Pernambuco	Portugal Tupis **África**	Mitos gerais. Influência africana: **Mãe-preta** Histórico: **Lampião**	Apesar de Pernambuco ter estado sob domínio dos holandeses dirante 24 anos, não há resquícios representativos de mitos holandeses. A maior parte dos mitos híbridos do Nordeste foram gerados em Pernambuco.
Piauí	Europa	Mitos gerais, com predominância de mitos relacionados à presença feminina associada à água (**Mãe-d'água** e **Iaras**). Não há Curupira nem Saci.	
Rio de Janeiro (cidade)	Europa **África** Indígena	Mitos gerais. Sincretismo entre as religiões africanas e o catolicismo. Mitos sincréticos religiosos: **Rei do Congo**, **Rei de Angola**, **Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**, **São João**, **São Pedro**, **São Sebastião**	A cidade do Rio de Janeiro apresenta duas facetas: a elegante e a misteriosa (bruxarias, macumbas, feitiços).
Rio Grande do Norte	Portugal Tabajaras Potiguaras	Mitos gerais nordestinos: **Lobisomem**, **Burrinha-de-padre**, **Batatão**, **Caipora**. Mitos portugueses no sertão e no alto-sertão.	
Rio Grande do Sul	Espanha Guaranis	Mescla cristã-árabe de abusões e misticismo. Negrinho do pastoreio	
Santa Catarina	Guaranis Gês Alemanha **Áustria** Polônia	Mitos gerais. Mito mais importante: **Boitatá**	O Boitatá assemelha aos dragões de Grimm.
São Paulo	Europa Indígena	Mitos europeus e indígenas.	Mesmos mitos encontrados em Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, mato Grosso e Goiás.
Sergipe	Diversas.	Possui todos os mitos gerais.	No sertão encontram-se "mitos seculares" não corrompidos. No litoral, o hibridismo é variado.

A observação do quadro acima revela quão expressiva é a predominância do que Câmara Cascudo definiu como "mitos europeus diversificados pelo elemento colonial brasileiro". Todavia, além da presença evidente da circularidade cultural das imagens míticas no mapeamento geográfico dos mitos nacionais, convém analisar, com maior profundidade, a significação da redundância de certos aspectos inerentes a algumas das imagens míticas aqui formadas, independentemente de sua representividade cultural em níveis estatísticos, já que algumas dessas imagens míticas compõem ou integram a produção literária nacional, em especial a épica, que nos interessa. Certamente esse mesmo hibridismo se dá em outras culturas que integram as Américas e deve povoar manifestações épicas. Basta verificar.

Em minha tese de Doutorado, elenquei uma série de imagens míticas indígenas brasileiras organizadas a partir de eixos temáticos, que me permitiram melhor mapear os desvios gerados pela representação superficial, caricatural ou viciada da cultura indígena nas epopeias brasileiras. As categorias ali presentes são: a criação, a clivagem e a misoginia; a sedução e a metamorfose; a punição e a metamorfose ou transformação; a transgressão; a redenção; a purificação e a onisciência.

Nesta edição da *Historia de la epopeya en las Américas*, reproduzo apenas a reflexão sobre a primeira categoria, a criação, a clivagem e a misoginia, seguida por breve análise de uma epopeia brasileira do século XX, *Martin Cererê*, para demonstrar de que se trata a proposta de desvendar o *epos* que traduz e individualiza as culturas indígenas nos continentes americanos.

Antes, porém, relembro que

> A criação épica, como se sabe, deriva de um grande envolvimento com a cultura e pressupõe, para o/a artista, uma relação intensa com as demandas históricas e míticas que constituem o epos de um povo, seja esse povo – e mais uma vez ratifico – tomado em um recorte regional, nacional, continental ou mes-

> mo universal, desde que, neste último caso, o referente épico reflita uma matéria épica de dimensões universais. Assim, na criação da estrutura de uma epopeia, a inventividade do/a poeta/poetisa também estará relacionada a seus vínculos pessoais com os referentes históricos e míticos do segmento cultural em foco e com sua postura política, cultural e filosófica ante os eventos que integram sua epopeia (Ramalho, 2017, p. 124).

2.1 A criação, a clivagem e a misoginia

A criação (ou "as criações") tem representação bastante expressiva no repertório das imagens míticas étnico-regionais brasileiras, embora, por outro lado, sua circulação cultural seja mínima quando comparada à circulação de imagens relacionadas à punição e à sedução. Integram esse repertório, entre outras e outros não relacionados: Tupã ou Tupana (Mãe do trovão), Ci ou Mãe-das-coisas, Guaraci, Araci ou Mãe-do-dia, Iara (Mãe da água), Jaci (a Lua, Mãe dos frutos, Mãe dos vegetais), a Mãe-do-fogo ou Tatámanha ou Batatá ou Batatão, a Mãe-do-quente ou Saçu-manha.

A simples leitura dessa lista de nomes revela a tônica matrilinear do universo mítico indígena. As "mães" que compõem esse cenário remontam às pretensas origens matriarcais das sociedades arcaicas. A visão de mundo indígena, segundo Cascudo e numa visão generalista, atribuiu à figura da mãe o papel de dar origem às coisas e presidir seu destino, daí a presença massiva de entidades femininas.

> Nós começamos a orar, venerar, temer e amar, a sabermos a origem da espécie do mundo e do mundo, dirigindo-nos continuamente a um Pai, Deus-Pai. O primeiro Ser, o Supremo Ser, o Que-sempre-foi-e-será, é um Homem.
>
> Com os índios é isso mesmo às avessas. É um ser feminino, a Mãe, Ci. Acreditavam os índios que tudo no mundo, vege-

> tal, animal, mineral, possui sua criadora, protetora e guiadora eterna. Têm a Mãe do vento, das pedras, dos frutos, de cada tipo de peixe, de insetos, de aves, árvores, estrelas, vermes, cobras, fantasmas. Há a mãe da mandioca como há a mãe da coceira. Tudo tem Mãe e esta gerou seus filhos sem a necessidade do elemento viril. Todos os indígenas sabem de cor a Mãe disto e daquilo, mas ninguém sabe o nome do Pai. O Pai é um detalhe inútil. Ci sempre desconheceu o segredo da reprodução sexuada (Cascudo, 2002, p. 27).

Contudo, conforme revela Câmara Cascudo, os colonizadores desprezaram culturalmente o matriarcado mítico indígena. Por meio de uma atuação determinada sobre as culturas étnicas indígenas brasileiras, os jesuítas ignoraram o referente matriarcal e enfatizaram a imagem de Jurupari – figura não relacionada ao mito da criação, mas ao mito da clivagem e da misoginia – que lhes pareceu mais ameaçadora, uma vez que desejavam impor uma religiosidade cristã. E por que Jurupari representaria uma "ameaça"? Porque o culto à entidade (na forma de danças, possessões, gritos, etc.), sob o jugo da qual se organizavam as sociedades indígenas, envolvia procedimentos antagônicos aos rituais cristãos (o que poderia representar um impedimento para que os jesuítas lograssem convencer os indígenas da supremacia do Deus católico. Daí a necessidade de criarem um ser, igualmente masculino, que assumisse a mesma função do Deus católico. Assim, buscou-se em Tupã[17], uma versão masculina de Tupana, Mãe do trovão, que sequer merecia festas e danças por ser uma entidade de importância secundária, a imagem desejada[18].

17 A "criação" de Tupã é uma "alegorese", ou seja, recurso oriundo de um sistema filosófico, fruto da "mitotropia" dos jesuítas.

18 Embora não faça parte do enfoque aqui proposto, vale salientar que o mesmo processo ocorreu com a religiosidade africana. Olurum (o céu) foi batizado pelos missionários como Deus, em oposição a Elegbá (que corresponde ao Exu dos iorubas), que, no caso, era a entidade cultuada pelos negros.

> O grande deus popular, deus intermediário, para os índios do Brasil era Jurupari que foi crismado em Diabo, Príncipe do Mal. Tupã é uma criação erudita, branca, artificial. Seu culto foi dirigido pelos padres da catequese. É o Princípio do Bem. Nada mais lógico que essa tática dos jesuítas, por todos os títulos admiráveis, em frente ao absorvedor prestígio de Jurupari (Cascudo, 2002, p. 59).

Criado Tupã, e ignoradas as "Mães", o mesmo foi aceito e divulgado pelos indígenas cristianizados e logrou alcançar representação mítica cultural. Nas orações escritas pelos jesuítas em tupi, nas peças de teatro e mesmo na literatura, a figura de Tupã aparece relacionada à sua mãe, de nome Maria. Além dessa associação, também recebe destaque o caráter generoso do deus, a preferência pelos pobres e sua simplicidade. Estava, portanto, criado, o recurso necessário para a catequização dos indígenas.

No combate a Jurupari, o principal veiculador a ser atacado era o pajé, em função de ser este o cabeça do ritual. Os jesuítas relacionaram a figura do pajé à das pitonisas do período clássico, que, tal qual os primeiros, mascavam folhas de loureiro, tinham acessos ou convulsões e soltavam uivos de animais quando entravam em transe. Câmara Cascudo refere-se à constituição física e à atuação social dos pajés:

> Eram incapazes de ação física, enrugados, cheios de tatuagens, colares e pulseiras, pintados com urucu (*Bixa orellana*) e jenipapo (*Genipa brasiliens*) e dominavam todos os homens fortes da terra. Eram médicos que curavam pelo sopro e pela sucção. Faziam profecias e augúrios, cheirando o pó do paricá (*Piptadenia colubrinna*) e fumando cigarros enrolados na entrecasca do tauari (*Curataria tavari*), fazendo esgares, dando saltos, tendo convulsões, mudando a fala (Cascudo, 2002, p. 57).

Sendo os mediadores da relação indígena/Jurupari, os pajés constituíam uma ameaça à ideologia católica. Por essa razão, eram

descritos nos relatos do século XVI como figuras demoníacas, ou seja, foram as principais vítimas de demonização que caracterizou os primórdios da colonização do Brasil. Os jesuítas e os colonizadores não reconheciam aptidão nos indígenas para o divino, o sagrado, mas, apenas, para o demoníaco e o profano. Como foi visto, os relatos da época eliminam qualquer possibilidade de se considerarem os rituais observados como práticas religiosas:

> A campanha catequizadora orientou-se contra o Pajé como para uma vertente lógica por onde todas as águas malsãs escoavam envenenando os ares limpos. Não conheciam Deus. Era o depoimento unânime dos cronistas. Nem uma fé têm, nem adoram a deus algum (frei Vicente do Salvador). Esta gentilidade nenhuma coisa adora, nem conhecem Deus (padre Manuel da Nóbrega). Além de não revelarem conhecimento nenhum sobre o verdadeiro Deus, não adoram nem confessam deuses falsos, celestiais ou terrestres (Jean de Léry). Nenhuma criatura adoram por Deus (padre Anchieta). Este gentio não tem conhecimento algum de seu Criador, nem de coisa do céu (padre Fernão Cardim). Não adoram coisa alguma (Pero de Magalhães Gandavo). Não tinham espécie alguma de religião (Cláudio d'Abbevile). Sem fé, sem lei, sem religião (André Thevet) (Cascudo, 2002, p. 72)

Como se percebe, as imagens míticas das Mães, simbolicamente associadas à criação, não foram levadas em consideração.

No entanto, seria um equívoco ignorar que Jurupari – em suas mais diversas imagens: Acoti, Suruquã, Tariira, Arara, Dopero, Jacamim, etc. – **não seja, ele próprio, uma imagem mítica corrompida pela ideologia patriarcal. Segundo Câmara Cascudo, a soberania indígena de Jurupari foi fruto da** patriarcalização das sociedades indígenas anterior à chegada dos colonizadores. Jurupari era uma entidade masculina ligada à música e aos intrumentos musicais sa-

grados aos quais somente os homens tinham acesso. Esse acesso limitado relacionava-se ao fato de que teria sido Jurupari o ursupador do poder feminino sobre as sociedades indígenas. Nascido de Ceuci, virgem tenuiana que desobedeceu à ordem de não comer a fruta do Püçã, Jurupari, ainda pequeno, sumiu das vistas da mãe, que o sentia a lhe chupar os seios, mas não podia vê-lo. Aos quinze anos, retornou à tribo e tirou das mulheres o poder e a liderança sobre a tribo, dando início a uma forma de patriarcado.

> Quando ele apareceu eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do Sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituiu aos homens, e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte, e uns segredos, que somente podem ser conhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer, e em obediência desta lei, morreu Ceuci, a própria mãe de Jurupari. Ainda assim, nem todos os homens conhecem o segredo; só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade deram provas de saber suportar a dor, serem seguros e destemidos (Cascudo, 2002, p. 85).

Entre todas as Mães, a única que tem representatividade cultural e literária mais contundente é a "Mãe d'**água", a Iara, mãe não-**indígena, porque importada da cultura portuguesa. Nesse aspecto, compete, ainda, esclarecer que a própria imagem mítica da às vezes nomeada "Uiara", veiculada nos textos literários como força mítica representativa da cultura indígena, não é sequer contemplada na *Geografia dos mitos brasileiros*, no *Dicionário do folclore brasileiro* ou no *Vocabulário tupi-guarani português*, de Silveira Bueno. Já em *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*, de Antônio Geraldo da Cunha, o termo aparece associado à "iara", sereia dos rios e dos lagos, "segundo a mitologia indígena" (Cunha, 1978, p. 147); e, no *Novo*

dicionário Aurélio, o termo é definido como: "[Do *tup yara*, 'senhora da água'.] S. f Bras. V. mãe-d-água 2. Bras. Amaz. Boto-branco". Após muitas "rotas de navegação" pela internet, já que os livros não me ofereceram novas informações, encontrei, no site *http://sitededicas.uol.com.br/folk09.htm*[19] a seguinte afirmativa:

> Os cronistas dos séculos XVI e XVII registraram essa história. No princípio, o personagem era masculino e chamava-se Ipupiara, homem peixe que devorava pescadores e os levava para o fundo do rio. No século XVIII, Ipupiara vira a sedutora sereia Uiara ou Iara. Todo pescador brasileiro, de água doce ou salgada, conta histórias de moços que cederam aos encantos da bela Uiara e terminaram afogados de paixão. Ela deixa sua casa no fundo das águas no fim da tarde. Surge magnífica à flor das àguas: metade mulher, metade peixe, cabelos longos enfeitados de flores vermelhas. Por vezes, ela assume a forma humana e sai em busca de vítimas. Quando a Mãe das águas canta, hipnotiza os pescadores. Um deles foi o índio Tapuia. Certa vez, pescando, Ele viu a deusa, linda, surgir das águas. Resistiu. Não saiu da canoa, remou rápido até a margem e foi se esconder na aldeia. Mas enfeitiçado pelos olhos e ouvidos não conseguia esquecer a voz de Uiara. Numa tarde, quase morto de saudade, fugiu da aldeia e remou na sua canoa rio abaixo. Uiara já o esperava cantando a música das núpcias. Tapuia se jogou no rio e sumiu num mergulho, carregado pelas mãos da noiva. Uns dizem que naquela noite houve festa no chão das águas e que foram felizes para sempre. Outros dizem que na semana seguinte a insaciável Uiara voltou para levar outra vítima.

Em vista da divergência teórica, mas aceitando a "Uiara" como derivada de Iara, e respeitando sua maciça representação na litera-

19 Link usado em 2004 e agora não mais disponível.

tura, deve-se observar a afirmação de Câmara Cascudo sobre a Iara e sobre Ipupiara:

> A *Iara* (ig-água, *iara*-senhor) é uma roupagem de cultura européia. Não há lenda indígena que tenha registrado a Iara de cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas mais velhas citam sempre o velho homem marinheiro. Nunca a Iara. A presença da Iara denuncia o braço ou a influência assimiladora do mestiço, irradiante e plástico (Cascudo, 2002, p. 153).

> Chegando ao Brasil o europeu encontrou uma estória vaga em que se falava de fantasma marinho, afogador de índio, espantando curumim. Imediatamente o português diagnosticou é uma Sereia (Ibidem, p. 150).

> Legítimo Ipupiara seria o "Negro do Rio" ou "Caboclo do Rio", homem fabuloso que habita as águas do rio São Francisco. Com o passar dos anos o "Negro do Rio" ficou recebendo dádivas e protegendo afilhados a quem abençoa com fortunas inesperadas. Seus desafetos têm canos viradas, boiadas perdidas, negócios desbaratados (Ibidem, p. 152).

Contudo, segundo Cascudo, maior aberração que tomar uma forma masculina por uma *Ci* ou Mãe da água é associar a imagem de uma iara indígena à sedução e à punição, pois, segundo ele, "O indígena, pela sua concepção teogônica, não poderia admitir a sedução sexual nas *cis*, as mães, *origem de tudo* (Cascudo, 2000, p. 348).

Em que pese a contribuição extensa de Câmara Cascudo aos estudos sobre as manifestações culturais indígenas, é importante sublinha a consciência que deve ter hoje das diferentes identidades entre os povos indígenas e das imagens mítica próprias, a maioria delas ainda desconhecida.

No âmbito mesmo da temática aqui abordada, lembro as colocações de Berta Gleiser Ribeiro, em "A mitologia pictórica dos Desana",

quando analisa a imagem mítica da criação representada graficamente pelos indígenas Desana[20] Feliciano Lana e Luiz Lana. Vejamos:

Figura 2 – Yebá bëlo, extraída do texto "A mitologia pictórica dos Desana"

3. No começo, a avó-do-mundo (*Yepá behkeo*) estava no seu mundo imaginário, cercada de escuridão. Alimentava-se de coca e fumava o cigarro grande.
Pensava nos trovões que tinham suas casas no oriente e ocidente, no norte, no sul e no alto. (Desenho e texto de Feliciano Lana).

4. *Yebá bëlo*, avó-do-universo, constrói-se a si mesma de seis coisas invisíveis: *sé-kali* (bancos), *salipu* (suportes de panelas), *kuásulu pu* (cuias), *kuásulu verá* (cuias, coca), *dëhkë iuhku verá pagá kuá* (pés de maniva, coca, tapioca, cuia). *muhlun iuhku* (cigarros). (Desenho e texto de Luiz Lana, Kumu & Kenhíri, 1980: 193).

Sem corresponder exatamente ao conceito de "Ci", Yepá bëlo é mais um referente do conteúdo matriarcal da imagem mítica da criação indígena.

Essa referência aqui aparece como um alerta para o realmente diverso conjunto de imagens míticas indígenas, que torna ainda mais necessário o cuidado no recorte crítico de leituras que busquem observar como o plano maravilhoso de uma epopeia apresenta as imagens míticas indígenas.

20 Os Desana vivem às margens do Rio Uapés (Vaupés, na Colômbia), no Amazonas, Conforme explica o site http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/etnias/desano/lingua: "A língua desano é falada em cerca de 21 comunidades do noroeste amazônico, nos rios Papuri, Tiquié e Uaupés – em território brasileiro – e nos rios Pirá-Paraná e Canari –em território colombiano. Pertence à família linguística tukano e integra um sistema multilíngue junto com outras línguas desta família, bem como com línguas da família arawak e da suposta família maku".

2.2 Martim Cererê

Figura 3 – capa de Martim Cererê

Fonte:

Se, a título de exemplo, observamos a epopeia *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, veremos como essa questão da inserção de uma suposta imagem mítica indígena como componente que assegura a participação indígena na miscigenação cantada pelo poema merece ser problematizada.

Obra datada, em primeira versão, de 1928, *Martim Cererê* vincula-se à filosofia do grupo Anta, da primeira geração modernista brasileira. Martim Cererê, a quem é destinada a dedicatória do poema, é o produto híbrido de três raças que, segundo o autor, sintetiza o rosto do "Brasil-menino" que ele desejou homenagear, por meio de uma epopeia de linguagem próxima à dos contos de fadas, traço que fez da obra texto bastante popular nos meios escolares.

O argumento do poema abre-se com uma citação extraída de uma carta dos bandeirantes ao Rei, datada de 8 de janeiro de 1606: "... e isto não é fábula." , recurso que busca valorizar a dimensão histórica da ação dos bandeirantes, heróis do poema, tal como descreve Silva:

> Os heróis do poema são os bandeirantes apresentados no bloco 4 como representação histórica da expansão territorial do Brasil. Eles partem para a conquista do sertão desconhecido, convertendo, numa ação semelhante à dos navegantes na conquista do mar, o mito em História. Projetados na memória mítica nativa e na memória histórica, agenciando as duas dimensões da matéria épica na transformação do Brasil pré-cabralino, conquistam a qualificação épica do herói. Aparecem inicialmente na condição mítica da memória nativa, os gigantes de botas de sete-léguas, como agentes do maravilhoso, e caminham daí para o real histórico, integrando seus feitos à ação civilizatória do Brasil (Silva, 1987, p. 57).

A primeira, e a mais relevante, alusão a uma mulher tem importância fundamental para a explicação da origem mítica desses heróis: Uiara, figura poderosa no país do sol, tem "cabelo muito verde" e "olhos-muito-ouro". É ela quem leva o Aimberê, seduzido ("viu ela no banho" e quis se casar), a abandonar a tribo em busca da noite, objeto do desejo da mulher, que se frustrava por estar inserida num espaço não histórico porque não cindido pela dicotomia temporal dia/noite. Assim, o plano maravilhoso do poema vinculará à imagem mítica de Uiara ao referente histórico configurado pela presença dos povos indígenas na terra à qual chegaram os navegadores portugueses.

Na sequência, tal como nos contos de fadas, o príncipe deve se lançar rumo ao desconhecido para satisfazer os desejos da donzela pretendida que, imóvel (como lhe cabia) aguardaria seu retorno. O que, na intenção do autor, seria uma representação do Brasil pré-cabralino, não chega a sê-lo, uma vez que a própria Uiara é um produto híbrido, mais português, inclusive, do que indígena. Ou seja, desde a abertura do poema, já se percebe que a circularidade cultural das imagens míticas indígenas impregnava as fontes utilizadas por Cassiano.

O fracasso de Aimberê, Rei do Mato, ("nascido crescido/sem nunca chorar", mas que se pôs a chorar ao ver a Uiara) – que se per-

de no caminho após abrir o fruto de tucumã que continha a noite e lhe foi ofertado pela Cobra Grande (Ricardo, p. 28) –, e a chegada do marinheiro português – que ouve o canto da Uiara, e em lugar de sucumbir à sua sedução mortal deseja imediatamente se casar com ela – constroem os rumos da história do Brasil-menino.

A descrição dos tupis como "tribo guerreira mansa" que "sem saber se quem chega/é fidalgo, ou plebeu; anjo de cor bronzeada,/ cabelo corredio,/nu, listado em xadrez/tal como Deus o fez,/vem o dono da casa/e oferece o que é seu:/águas, cobras e flores!" (Ricardo, 1978, p. 28) remonta aos primeiros e amistosos contatos do português com os índios (na verdade os tupiniquins, do grupo tupi-guarani).

O expansionismo, que seria atribuição de Aimberê, passa a ser missão do marinheiro português, que cumprirá a saga heroica ditada pela "princesa" Uiara. Assim, justificar-se-á a captura do negro e sua inserção na terra brasileira (missão que, no entanto, nada tem de "heroica").

Uiara tem, portanto, a incumbência histórica de seduzir o marujo lusitano e originar o expansionismo português no Brasil, através dos filhos que nascem dessa união. A mulher, representada por Uiara, deixa de ser a sedutora e passa a ser a seduzida quando ouve a "declaração de amor" do marinheiro, que lhe exalta a virgindade e a sensualidade:

> E agora, ó Uiara, eu sou um rouxinol.
> ***Épico só no mar, lírico em terra,***
> Quero gorjear à beira do regato
> E o teu beijo colher, fruta do mato,
> No teu corpo pagão, quente de sol.
> E agarrar-me aos teus seios matutinos,
> Nauta que amou centenas e centenas
> De ondas em fúria e veio naufragar,
> Depois de tudo, em duas ondas morenas,
> Que valem mais, em sendo duas penas,

Do que todas as ondas que há no mar.
Que importa a nós as brejaúvas ***más,***
Na virgindade insólita onde fechas
O teu supremo bem – ***íncio*** tesouro
Vigiado pelas onças de olhos de ouro –
Guardem seus cachos roxos entre flechas
E eu beba a água que o sertão me traz
Nas folhas grossas dos caraguatás?
(Ricardo, 1978, p. 30)

Se, depois da Primeira Missa, até os papagaios já falavam latim, restava à Uiara cumprir seu destino de Eva da Canaã tropical e, unida ao Adão d'além mar, gerar os filhos da terra rebatizada. Instigado a buscar a noite, o português não a procurará na terra, mas no mar, dimensão mítico-histórica por ele já dominada (ao contrário da terra). A descrição da reação de Uiara à chegada dos africanos revela a total alienação da mulher (romântica) ao fato histórico:

E qual não foi a alegria
Da Uiara na manhã clara!
No instante em que o marinheiro
Saltou do Atlântico em primeiro
Lugar e, logo depois,
Fez descer de dois em dois
Uns homens tintos retintos
Que haviam trazido a Noite.

Cada qual mais resmungão...
Chegaram todos em bando.
Uns se rindo, outros chorando.
Vinham sujos de fuligem...
Vinham pretos de carvão
Como se houvessem saído
De dentro de algum fogão.
(Ricardo, 1978, p. 41)

O casamento cristão é celebrado por um "jesuíta canário" chamado Anchieta e, do beijo dos dois noivos, faz-se a Noite. Juntos, Uiara, o marido Marujo e o Santo (Anchieta) caminharão em direção à Serra do Mar, onde encontrarão figuras míticas como a Mãe-d'Água, o Minhocão, Bicho de Sete Caras, o Ipupiara e o Matuiú. Uiara, agora, não é, claramente, nem entidade derivada de Ipupiara, nem versão da Mãe-D'Água, já que as duas figuras aparecem na obra. É, portanto, a incógnita híbrida que se integra à mobilidade expansionista até gerar os Gigantes de Botas, "heróis geográficos", que penetrarão a terra ("chão da América inculta ainda oculta") e formarão a "harpa" Brasil.

Como se pode constatar, a Uaira, que, em *Martim Cererê*, funciona como um dos elementos estruturais da tripla miscigenação brasileira que caracterizaria, segundo o poema, o Brasil, não corresponde à realidade indígena de fato, configurando-se mais como uma invenção do poeta no desenho dessa tríade.

Tal como ocorreu com *The song of Hiawatta*, *Martim Cererê* foi base para outra produção artística, no caso, o carnaval de 1972 da escola de samba do Rio de Janeiro Imperatriz Leopoldinense[21]. A letra do samba, de autoria de Sé Catimba e Gibi, bem demonstra como o caráter de exaltação ufanista da formação do povo brasileiro presente na epopeia de Ricardo foi trabalhado em outra linguagem, reproduzindo uma imagem mítica alienada.

> Vem cá, Brasil
> Deixa eu ler a sua mão, menino
> Que grande destino
> Reservaram pra você
> Lá lá lá uê

21 Segundo o site https://www.meon.com.br/noticias/rmvale/semana-cassiano-ricardo-os-90-anos-de-martim-cerere-o-epico-brasileiro, o trabalho de estruturação do desfile foi acompanhado por Cassiano Ricardo. Consulta realizada em 13/06/2023.

Fala Martim Cererê

Tudo era dia
O índio deu a terra grande
O negro trouxe a noite na cor
O branco a galhardia
E todos traziam amor
Tinham encontro marcado
Pra fazer uma nação
E o Brasil cresceu tanto
Que virou interjeição

Lá lá lá uê
Fala Martim Cererê
Gigante pra frente a evoluir
Milhões de gigantes a construir[22]

CONCLUSÃO

Como se pôde observar nas breves considerações sobre imagens míticas indígenas relacionadas **à criação, à clivagem e à misoginia** nos permite aferir o quanto o processo de colonização interferiu para que a circulação dos mitos étnico-regionais brasileiros, principalmente os indígenas, sofresse intervenção das matérias míticas portuguesas, gerando os híbridos mascarados de "indígenas". Câmara Cascudo, a partir da investigação crítica dos relatos deixados pelos exploradores europeus, ressalta a deformação dos mitos indígenas:

> Quem tenha estudado detalhadamente os mitos indígenas do Brasil, ouvindo o silvícola, deduzidas as tradições de sua história complexa, terá a conclusão de que eles foram quase sempre ob-

22 Fonte: https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1972/. Consulta realizada em 13/06/2023.

> servados através da luz europeia, da alma europeia e da mentalidade branca. Nós, inconscientemente, fazemos da nossa moral e costumes, dos nossos dogmas religiosos e padrões estéticos, outros tantos pontos de referência para ajuizarmos o nosso irmão da mata. O resultado é conseguirmos um ser deturpado, misto de malícia e pavor, de bestialidade feroz e de ingenuidade encantadora. Creio que é erro. O índio não é problema desde que o olhamos com olhos indígenas (Cascudo, 2002, p. 67).

Como observou Câmara Cascudo não é possível analisar as imagens míticas étnico-regionais brasileiras sem destacar o hibridismo e as circunstâncias ideológicas que o cercaram. Aspectos como o aniquilamento das fronteiras étnicas; o reagrupamento das etnias a partir de injunções colonizadoras; o velamento da circulação cultural de imagens míticas demonizadas; a banalização das identidades míticas étnico-regionais; o aniquilamento das estruturas matriarcais indígenas em prol de um controle político-econômico de raízes patriarcais; a demonização das imagens míticas religiosas não cristãs; e a valorização semântica, por exemplo, da criação, da clivagem, da misoginia, com fins de dominação, podem orientar uma abordagem analítica que leve em conta os distanciamento entre a representação épico-literária dos povos indígenas brasileiros (e americanos em geral) e a realidade em si desses povos.

Quando imagens míticas indígenas são literariamente construídas, em que pese a importância da liberdade da criação artística, podem se tornar falsas referências sobre essas culturas, o que, tal como comentamos em relação a *The song of Hiawatta* e a *Martim Cererê*, possibilita a reprodução de signos que nos afastam de um conhecimento mais profundo sobre os povos indígenas, com especial destaque para suas marcas individuais.

Abordagens centradas nesse descompasso entre as representações de imagens míticas definidas como indígenas – e também de imagens tidas como históricas – em epopeias escritas por autores e

autoras não-indígenas nas Américas e a realidade cultural diversificada desses povos promovem uma compreensão mais ampla dos referentes que, nessas obras, são frutos de um processo de contaminação cultural carregado de alienação.

O inventário de epopeias produzidas nas três Américas em que a presença indígena seja observada ajuda a compreender por que, mais de quinhentos anos depois do início da colonização nas Américas, ainda é preciso sublinhar a importância de conhecermos as diferentes identidades de nossos povos indígenas. E mais e não menos importante: abri espaço ao estudo de obras épicas (epopeias ou variações) assinadas por escritores e escritoras indígenas.

REFERÊNCIAS

Accioly, Marcus Moraes. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

Alencar. José de. Os filhos de Tupã. In: ___. **Obra completa**. v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 557-606 (1863).

Anchieta, José de (Pe.) **De gestis Mendi di Saa** (Poema dos feitos de Mem de Sá) (organização do Pe, Armando Cardoso). SP. s/ed 2. ed. 1970 (1563).

Araújo Porto-Alegre, Manuel de. **Brasilianas**. Vienna: Imperial e Real Typographia, 1863. * Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4064.

Araújo Porto-Alegre, Manuel de. **Colombo**. 2 v. Rio de Janeiro: Garnier, 1866.

Barbosa, Fernandes. **Sepé o morubixaba rebelde**. Porto Alegre: Tipografia Santo Antônio, 1964.

Bellard, Hugo. **Dois poemas heroicos**. A segunda visão de Tiradentes. Ajuricaba, o guerreiro manau (1948). São Paulo: Saraiva, 1949.

Bilac, Olavo. O caçador de esmeraldas. In: Bilac, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 (1902).

Bopp, Raul. **Cobra Norato**. Traduction Ciro Morais Rego, Christine Morault. Réze-les-Nantes: Édtitions Memo, 1998 (1931).

Caldas, Yurgel Pantoja. **A construção épica da Amazônia no poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens**. Belo Horizonte; UFMG, 2007. Tese de Doutorado. Disponível

em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-6ZGG7V#:~:text=Utilizando%20elementos%20da%20for%C3%A7a%20pol%C3%ADtico,a%20ambig%C3%BCidades%2C%20pr%C3%B3prio%20do%20texto. Consulta realizada em 20/02/2023.

Carvalho, Ronald de. **Toda a América**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001 (1926).

Cascudo, Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002 (1947).

Cascudo, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000 (1954).

Cepellos, Baptista. **Os bandeirantes**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1911 (1906).

Cohn, Sérgio (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

Costa, Adriano Augusto da. **Os primeiros bandeirantes. Poema épico**. São Paulo: Ed. do Autor, 1976.

Costa, Cláudio Manuel da. Vila Rica. In: Proença Filho, Domício (Org.). **Poesia dos inconfidentes**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996, p. 347-446 (1773).

Cunha, Antônio Geraldo. **Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi**. São Paulo: Melhoramentos: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

Cunha, Manuela Caneiro da (org.). **A história dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Dantas, Olavo. **Os bandeirantes**. **Poema épico**. Rio de Janeiro: s/n, 1984.

Dias, Antônio Gonçalves. Os Timbiras. In: ____. **Obra completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 (1857).

Durão, Fr. José de Santa Rita. **Caramuru**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (1781).

Floresta, Nísia. **A lágrima de um caeté**. (Edição atualizada com notas e estudo crítico de Constância Lima Duarte). Natal: Fundação José Augusto, 1997 (1849).

Franco, Francisco de Mello. **Os Brasis**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Galdino, Luiz (Adapt.). **O Uraguai da obra de Basílio da Gama**. Ilustrações Daniel Araujo. São Paulo: Paulinas, 2011 (Coleção Clássicos do Mundo Brasil).

Gama, Basílio da. **O Uraguai**. Rio de Janeiro: Agir, 1976 (1969).

Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. Poema Muhuraida a "glória" do extermínio de uma nação. **RevLet. Revista Virtual de Letras**, v. 04, nº 01, jan./jul, 2012, p. 248-268. Disponível 73 em: https://www.recantodasletras.com.br/e-livros-de-generos-diversos/3868787. Consulta realizada em 20/04/2022.

Hühne, Leda Miranda. **A cor da terra**. Rio de Janeiro: Antares, 1981.

Jacintho, Silvia. **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Jarman, Mark. A poem of pure enjoyment. **The Hudson Review**, vol. 57, no. 4, 2005, p. 693–99. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/30044718.

Kopenawa, Davi; Bruce, Albert. **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

Leonardos, Stella. **Memorial de Rondon.** Cuiabá: EdUFMT, 1995.

Leonardos, Stella. **Irmão índio e irmã água**. Goiânia: Kelps, 2010.

Longfellow, Henry W. **The song of Hiawatha**. Michigan: Independently Published, 2018 (1855).

Magalhães, Domingos José Gonçalves de. **A confederação dos Tamoios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1864 (1856).

Nunes, Carlos Alberto. **Os Brasileidas**. Epopeia nacional em nove cantos e um epílogo. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962 (1931).

Prado, Indio Tamoyo. **A epopéa das bandeiras**. Edição do autor, 1931.

Prandi, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Prezia, Benedito. **História da resistência indígena**. 500 anos de luta. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

Ramalho, Christina. A Amazônia sob o domínio da fé: *Muhuraida e* histórias mais recentes. In: Coelho, Rafael Senra; Cardoso, Ana Maria Leal (Orgs.). **O imaginário amazônico na cultura e nas artes**. Macapá: Editora da UNIFAP; São Paulo: Editora Verter, 2023, p. 37-74.

Ramalho, Christina; Santana, Luana. *Os timbiras* (1857), de Gonçalves Dias: recursos épicos, invocação e anacronismo. **Cadernos da Fucamp**, v.20, n.45, p.46-61/2021. https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2426.

Ramalho, Christina. Trois réfletions sur *Os Timbiras* de Gonçalves Dias. In: Saulo Neiva; Soraya Lani. (Org.). **Temporalités amérindiennes. Représentations de l'Autre et rachar du passé**. 1ed.Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2021, v. 1, p. 117-134.

Ramalho, Christina. Em terras brasileiras, heroísmos épicos controversos (1835-1906). In: Sanches, Rafaela; Santos, Josalba Fabiana dos; Moran, Yvonne O. Moran (Orgs.). **Literatura e história. Possíveis formas de representação**. São Paulo: Alameda, 2019, p. 49-74.

Ramalho, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

Ramalho, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. 2ª ed. mod. Natal: LucGraf, 2017.

Ramalho, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.

Ramos, Manuel L de Carvalho. **Goyaz.** (poema épico). Goiânia: Gráfica e Goiás, CERNE, 1896.

Ribeiro, Berta Gleiser. A mitologia pictórica dos Desana. Texto que integra o capítulo capítulo "Mitologia: Verdades Fundamentais e Expressão Gráfica" do livro Vidal, Lux. Grafismo Indígena. São Paulo: Edusp, Fapesp, Studio Nobel, 1992. Disponível em https://selvagemciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_9_BERTA_.pdf. Consulta realizada em 13/06/2023.

Ricardo, Cassiano. **Martim Cererê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Rousseau, Jean-Jacques. **O contrato social**. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

Rousseau, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

Sant'Anna, Affonso Romano de. **A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas**. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 2. Das origens ao século XVIII. Aracaju: ArtNer, 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

Sousandrade, Joaquim de. **O Guesa**. Organização Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2012 (1888).

Teixeira, Bento. **Prosopopéia**. São Paulo: Melhoramentos, 1977 (1601).

Teles, Gilberto Mendonça. **Saciologia Goiana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Telles, M. P. Oliveira. **Itabayana**. Aracaju: REVISTA Trimensal do Instituto Histórico e Geographico de Sergipe, 1928 (1891).

Titara, Ladislau dos Santos. **Paraguassu. Epopeia da guerra da independência na Bahia**. Salvador: Editora Revista dos Tribunais, 1973 (1837).

Vainfas, Ronaldo. **A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Varela, Fagundes. Anchieta ou O evangelho nas selvas. In: ____. **Poesias completas de L. N. Fagundes Varela**. Terceiro volume. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957 (1875).

Wilkens, Henrique João. **Muhuraida ou O triunfo da fé**. Manaus: UFAM, 1993 (1785).

Reecritura, recreación, refuncionalización de la poesía épica en Centroamérica. Del *Popol Vuh* a las formas poéticas épicas contemporáneas

Dante Barrientos Tecún[1]

INTRODUCCIÓN

Los textos de naturaleza épica en la zona de Mesoamérica, pertenecientes a muy diversas tradiciones culturales de origen prehispánico, constituyen un corpus considerable cuya importancia puede estimarse desde dos perspectivas mayores. Por un lado, permiten la conservación de un imaginario, de una experiencia específica del mundo y la vida, distinta a la occidental y otras culturas, enriqueciendo así el legado cultural del ser humano en su existencia terrestre. Por otro lado, dicho corpus funciona como modelo formal y axiológico en la creación/recreación de nuevos discursos de resistencia cultural y política de cara a los problemas del mundo actual. Una muestra de este tipo de textos –sin ningún propósito de exhaustividad y sólo con intención de ejemplificar– puede estar representada por obras como el *Popol Vuh* de la tradición maya-quiché, el *Memorial de Sololá* o *Anales de los Xahil*, de la tradición maya-cakchiquel, o bien, en cuanto a la tradición náhuatl, puede aludirse a los textos compilados por Angel

1 Dante Barrientos Tecún, *dante.barrientos-tecun@univ-amu.fr* Professeur des Universités, Universidad de Aix-Marseille, Director adjunto del Centre Aixois d'Etudes Romanes (CAER).

María Garibay K. bajo el título de *Épica náhuatl*. De manera que lo que aquí nos interesa recalcar de entrada es que el capítulo que concierne a la épica prehispánica es sumamente vasto y rico.

El propósito de este trabajo es el de efectuar un acercamiento entre uno de los textos fundamentales de la poesía épica maya, el *Popol Vuh*, y un corpus de escrituras épicas contemporáneas pertenecientes a las primeras décadas del siglo XXI que, inspirándose del antiguo texto maya (hipotexto), lo reescriben y recrean atribuyéndole nuevas funcionalidades. El corpus analizado estará constituido, por un lado, por el *Popol Vuh* en la versión de Enrique Sam Colop (2008) y, por otro lado, por dos textos de dos escritores mayas guatemaltecos contemporáneos : Víctor Montejo, *Oxlanh B'aqtun Recordando al Sacerdote Jaguar (Chilam Balam) en el Portón del Nuevo Milenio* (2003) y Pablo García, *Canto Palabra de una pareja de muertos* (2009), así como por una obra de un autor de Chiapas, México: Balam Rodrigo, *Libro centroamericano de los muertos* (2018). En un primer momento se propondrá una lectura del *Popol Vuh* destacando algunos elementos de sus mecanismos discursivos y sus contenidos que traducen su particular concepción del mundo y la vida, y en un segundo momento, se pondrá de relieve cómo los textos épicos contemporáneos del corpus seleccionado recrean su escritura y readaptan su densidad discursiva en función de las necesidades ideológicas actuales de resistencia a diversos tipos de agresiones.

EL *POPOL VUH*: RESISTENCIA Y SOBREVIVENCIA

En el *Popol Vuh* –cuyo origen se pierde en el pasado prehispánico–, más allá del aspecto mitológico en torno a la creación del hombre de maíz y los sucesos heroicos de los semidioses gemelos, Junajpu y Xbalamke, este extenso poema épico puede leerse cual el largo aliento de la voz de una cultura consciente de arribar al término de un ciclo de su historia. Y ante semejante cataclismo, emprende la tarea

de dejar escrito en ritmo poético su destino. « Saberse al borde del exterminio – dice Arturo Arias – y necesitar afirmar su existencia : difícilmente podemos concebir drama más intenso, más desgarrador. » (Arias, 1998, p. 2) El cierre del texto, una larga enumeración de los nombres de los Señores del K'iche', desde los fundadores de las primeras familias histórico-míticas hasta los últimos que, significativamente, llevan un nombre españolizado, traduce una voluntad de inscribir en la historia, en la escritura épica, la memoria de su tiempo. Con estas palabras da comienzo dicha enumeración :

> «Éstas son, pues, las generaciones
> la secuencia de todos los Señores
> desde que vieron el amanecer, Balam Ki'tze'
> Balam Aq'ab,
> Majuk'utaj e
> Ik'ibalam ;
> nuestros primeros abuelos,
> nuestros primeros padres cuando apareció el Sol,
> aparecieron la Luna y
> las estrellas.
> Éstas son, pues, las generaciones
> la secuencia de los Señores.» (Sam Colop, 2012, p. 195)

Tras recordar a los primeros cuatro hombres creados (Balam Ki'tze', Balam Aq'ab, Majuk'utaj e Ik'ibalam), enumerar a las catorce generaciones fundadoras, y nombrar además a las nueve familias de las diferentes Casas Grandes, el texto se cierra evocando los grupos primigenios quichés con una frase que hace eco al inicio del libro, anunciando el final de un ciclo para esta cultura:

> «Esto es, entonces, la esencia de los k'iche'es
> porque ya no hay dónde verla.
> Antes había [un libro],
> antiguamente [escrito] por los Señores,

pero ha desaparecido.
Así, pues, se completa todo lo relacionado al K'iche',
que ahora se llama Santa Cruz. » (Sam Colop, 2012, p. 200).

Este largo poema épico además de entregar la mitología y el imaginario, la cosmovisión del pueblo K'iche' –y a través de él, de las culturas Mesoamericanas–, se inscribe en una voluntad de dejar una prueba escrita (forjada sobre la oralidad) de la voz de aquella cultura. El texto es así memoria y resistencia.

El ya importante y abundante corpus crítico que se ha interesado en esta obra[2], ha destacado que puede observarse en la estructura del relato una organización en tres ejes narrativos o temáticos primordiales a partir de los cuales se generan una multiplicidad de mitemas correlativos. Estos tres ejes serían, por una parte, el eje narrativo que concierne el proceso de creación del mundo, de los animales y de los seres humanos. Se trata de un largo proceso cuyo mecanismo narrativo se basa en la reiteración de un mismo esquema discursivo (creación / destrucción) el cual conduce después de varios intentos fallidos (animales, hombres de barro, hombres de madera) a la creación definitiva de los hombres de maíz. En dicha repetición del esquema se manifiestan al menos tres aspectos claves del pensamiento maya y mesoamericano : la falibilidad de los dioses (éstos a imagen de los seres humanos se equivocan), la visión cíclica (que no circular) de los acontecimientos y la importancia fundamental de la comunidad, del trabajo colectivo y de la toma de decisiones conjunta para alcanzar los objetivos. En efecto, después de cada intento de creación fallido, los dioses se reúnen, dialogan, se ponen de acuerdo y sólo después deci-

2 Ver al respecto la amplia bibliografía propuesta por Michela Craveri en sus dos libros : *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh* (2012) y *Contadores de historias, arquitectos del cosmos. El simbolismo del Popol Vuh como estructuración de un mundo* (2012).

den actuar. Es así como consiguen, por medio del esfuerzo colectivo, la creación de los cuatro primeros hombres y de las cuatro primeras mujeres : Kaqapaloja', Chomija', Tz'ununija' y Kak'ixaja'.

Un segundo eje temático estaría constituido por los sucesos y hazañas de dos generaciones de semi-dioses gemelos (por un lado, Jun Junajpu y Wuqub Junajpu, y por otro, Junajpu y Xbalamke ; el primero es el padre de la segunda pareja, cuya madre es la princesa Ixkik') en el inframundo maya, Xibalba. Los acontecimientos protagonizados por esta doble pareja de semidioses gemelos siguen el mismo esquema narrativo : ambas parejas son llamadas por los Señores de Xibalba para ir a jugar con ellos al juego ritual de la pelota y descienden al inframundo ; en el camino y al llegar a Xibalba deben enfrentarse a una serie de desafíos (las Casas de tormento) antes del enfrentamiento ritual. Las dos parejas reproducen el mismo itinerario, con la variación esencial que los hijos triunfan allí donde los padres fracasaron, venciendo a los Señores del inframundo. Tras su victoria « De inmediato ascendieron al Cielo : uno fue el Sol/ y el otro fue la Luna.» (Sam Colop, 2012, p. 109)[3].

Finalmente, el tercer eje temático narrativo es el que concierne la narración de la formación mítico-histórica de las comunidades de origen Kiche' desde los primeros cuatro hombres y mujeres creados. Los acontecimientos narrados giran en torno al tema de la migración hacia Tulán primero, la instalación en las montañas (Chi Pixab, Jaqawitz) y la fundación y ocupación de distintas ciudades (Chi K'ix,

3 Este segundo eje temático narrativo contiene también las hazañas y la victoria de los gemelos Junajpu y Xbalamke enfrentados a la familia de los soberbios y orgullosos Wuqub Kak'ix, el padre, y Chimalmat, la madre, y sus hijos Sipakna y Kabraqan. Así mismo hay que agregar aquí el conflicto del cual salen victoriosos los héroes gemelos, contra sus medios hermanos Jun Batz y Jun Chowen. Un triunfo, por cierto, que consiguen de manera muy original, por medio de la risa de la abuela Ixmukane, una deidad fundamental ya que es ella quien muele el maíz para obtener la masa con que ha de hacerse la carne de los primeros humanos.

Chi Ismachi', Q'umaraq Aj). En este conjunto narrativo son los primeros cuatro hombres creados quienes cobran mayor protagonismo como guías, orientadores, protectores de su pueblo. Diversos hechos son referidos en esta parte final, tales como la migración de los primeros hombres hacia Tulan, la división lingüística de los pueblos, la victoria de aquellos y su dios Tohil contra las naciones enemigas, y el predominio del poder Kiche'. Antes de morir los cuatro primeros hombres entonan un canto llamado Qamuqu, dejan sus instrucciones a sus hijos (« ¡No nos olviden,/ no nos borren de su memoria !/ Cuiden de sus hogares,/ de la patria donde se establezcan. ») (Sam Colop, 2012, p. 166), piden a su descendencia de acordarse de ellos y de regresar al Este volviendo a pasar sobre el mar. Se cierra este eje, como indicado anteriormente, con la genealogía de los soberanos Kiche'es.

Como ha podido constatarse, el carácter épico del relato queda inscrito en la dimensión heroica de sus personajes (dioses, gemelos, primeros seres creados), tanto como en el sentimiento colectivo y nacional (kiche') que atraviesan el conjunto de los ejes narrativos del *Popol Vuh*. La obra constituye así un auténtico « canto nacional » a la cultura maya kiche', a sus orígenes, a sus dioses, sus héroes, sus gentes, su realidad natural y social al igual que a su cosmovisión ; canto de resistencia cultural, de conservación de la memoria frente a una realidad (la conquista española) que acarreó el riesgo del olvido. Todo lo cual puede ya percibirse desde las primeras palabras del libro:

> «Este es el origen de la antigua historia de este lugar llamado K'iche'.
> Aquí escribiremos
> estableceremos la palabra antigua;
> el origen
> el comienzo de todo lo acontecido en el pueblo k'iche',
> nación de la gente k'iche'.» (Sam Colop, 2012, p. 1).

Además, debe destacarse la función estructural y simbólica fundamental del tema del viaje, que incumbe los episodios de los héroes gemelos en Xibalba y las migraciones del pueblo K'ich'e. En el caso de los semidioses gemelos, el descenso a Xibalba no tiene como objetivo la destrucción de los Señores del inframundo sino su metamorfosis en el Sol y la Luna (Craveri, 2012, p. 197). Por otra parte, dicho descenso conlleva otras significaciones, como la de destacar sus habilidades, su astucia, sus vínculos con los animales y las plantas para superar los desafíos. Las migraciones de las comunidades bajo la guía de los primeros cuatro hombres creados de maíz, de sus hijos (K'oka'ib, K'oqawib, K'o'akul, K'o'akutek, K'o'ajaw) y de otros Señores k'iche'es como el Señor K'otuja y en especial el Señor Q'ukumatz[4], permiten la elección del territorio, la organización política y religiosa y la instalación del poderío k'iche'. Se puede observar que en el *Popol Vuh* se reúnen los elementos que Christina Ramalho en su libro *Elas escrevem o épico* (2005) califica como propios del texto épico:

> «la épica, tal como la concibe la *Semiotizaçao épica do discurso* [Anazildo Vasconcelos da Silva], es una manifestación discursiva literaria que se caracteriza, entre otros, por la doble instancia de enunciación, lírica y narrativa (en el poema épico están presentes una voz yo-lírica y una voz narrativa); por la elaboración de una « materia épica », resultante de la fusión entre lo real histórico y el referente mítico inserto en él y representado, en el texto, por los planos histórico y maravilloso; por la presencia de un sujeto épico (héroe o heroína), que tiene acceso tanto al plano histórico como al maravilloso; y, por último, por la propiedad de dar cuenta de un recorrido, de un

4 Personaje mítico-histórico, Q'ukumatz, lleva a cabo un viaje ritual « por siete días subía al Cielo,/ por otros siete días iba a estar en Xibalba », él es quien más contribuye al dominio de su pueblo : « Este fue el principio y/ el engrandecimiento de los k'iche'es,/ esto ocurrió cuando Q'ukumatz dio muestras de su grandeza./ Su memoria no se ha olvidado en la mente de sus nietos y de sus hijos. » (Sam Colop, 2012, p. 181).

> viaje, espacial o simbólico, generador de *movilismo espacial* o *movilismo virtual*, siempre metonimia del viaje del ser humano por la vida. » (Ramalho, 2005, p. 19-20. Traducción propia)

El corpus mitológico mesoamericano, y en particular el *Popol Vuh* tiene, en la literatura y en las artes, una larga trayectoria en tanto que hipotexto, fuente de inspiración para la recreación y reescritura de nuevos y modernos textos épicos que partiendo del modelo ancestral lo adaptan a los requerimientos actuales. Tres obras recientes nos parecen muy significativas de estas nuevas escrituras épicas que se producen en la región : *Oxlanh B'aqtun Recordando al Sacerdote Jaguar (Chilam Balam) en el Portón del Nuevo Milenio* (2003) de Víctor Montejo (Huehuetenango, Guatemala, 1951), *B'ixonik tzij kech juk'ulaj kaminaqib'/Canto Palabra de una pareja de muertos* (2009) de Pablo García y *Libro centroamericano de los muertos* (2018) de Balam Rodrigo (Chiapas, México, 1974). En ellas podemos distinguir los rasgos que Saulo Neiva encuentra en un corpus de poemas que analiza en su estudio «Epopée et modernité : caducité et réhabilitation d'un genre» y que señala como característicos de la poesía épica :

> «Les poètes mentionnés [Pessoa, Kazantzaki, Césaire, Hikmet, Neruda, Pound, Glissant, Walcott] ont composé de longs poèmes narratifs, qui visent à dépasser le prosaïsme immédiat par un « chant » fédérateur, à travers le récit d'un passé collectif, impliquant une réflexion sur le présent et une tentative de dire la totalité (d'une époque, d'un espace, d'une famille, d'un clan, d'une nation). Ils actualisent ainsi l'acte d'anamnèse, dont le caractère actif est mis en avant par la distinction aristotélicienne entre évocation simple (*mneme*, mémoire) et remémoration (*anamnesis*, acte de rappel, recherche ou effort de rappel) (Ricœur, 2000, p. 22)». (Neiva, 2014, p. 205-206).

Además, el crítico destaca otros rasgos claves como el hecho de que en la epopeya moderna o contemporánea, se le atribuye un lugar

privilegiado a las voces anónimas, a los héroes colectivos. Finalmente, otro aspecto distintivo de la epopeya contemporánea que nos interesa poner de relieve es su « démarche de relecture du présent et de prospection sur l'avenir. » (Neiva, 2014, p. 214). En el corpus que hemos seleccionado es posible hallar estas características bajo modalidades que les son particulares y que buscaremos poner de relieve.

OXLANH B'AQTUN : UN CALENDARIO PARA EL PORVENIR

Respecto a Víctor Montejo conviene precisar que tuvo que exiliarse a los EE UU en los años 1980 a causa de la guerra interna en su país de origen, y desde la diáspora ha escrito su obra que incluye poesía, narraciones, ensayos. El poema-libro que aquí nos interesa, *Oxlanh B'aqtun*, se compone de una serie de 34 secuencias poéticas[5] de extensión variable en las cuales entra en tensión un juego de temporalidades que remite al pasado, al presente y al porvenir. El hablante poético reconstruye, a través de un lenguaje simbólico asentado en el imaginario maya, las vicisitudes de la historia de esta cultura. Los tiempos del dolor se superponen en el discurso poético, así el desgarramiento de la Conquista (« Después de otro b'aqtun, el ciclo volvió a cerrarse/ cuando *Tonatiú* llegó y comenzó de nuevo el suplicio/ persiguiendo a los señores por montes y valles : en busca del metal amarillo, taq'in, excremento del sol » (Montejo, 2003, p. 68) sigue tan presente en la memoria como el genocidio de los años ochenta (« Después del encuentro furioso de los verdes y los pintos / los caminos y los campos se llenaron de cráneos, grandes y pequeños ») (p. 31), como si los tiempos se confundieran y no formaran sino una sola « masa » de días y de ciclos de resistencia. El poeta convoca el tiempo, todos los

5 Cada secuencia aparece identificada con un número indoarábico y con los números de la aritmética maya.

tiempos de su pueblo, para reactualizarlos en el poema, haciéndolos memoria y revitalizándolos :

> «¿Acaso se nos ha olvidado la queja de los ancestros
> cuando la milpa quedó sin limpiarse,
> perdiéndose incluso, el conocimiento que nos unía
> como un puente al pasado sobre el abismo del universo ? » (p. 22).

La continuidad temporal –que sugiere un rechazo del olvido– está aquí expuesta como elemento fundante del poema. La voz trae a cuenta los constantes movimientos de exilio que ha conocido este pueblo, la pérdida del saber ancestral (como la lectura de los códices), pero también la conservación de las marcas culturales cotidianas (los rituales, la visión de la Naturaleza, los cultivos). Gran parte de las secuencias se abre con un verso que remite a nombres de días y de ciclos en el calendario maya jakalteco. De tal manera que este largo poema puede leerse como la poetización del calendario maya aplicándolo al proceso histórico de esta cultura, en el que se acumulan ciclos de tragedias, de transiciones y de esperanzas. El texto se estructura sobre el modelo de los libros del *Chilam Balam* de Yucatán como recordado desde el título y como aquellos, el de Montejo es un texto calendárico e histórico, y se cierra con una profecía. Como en aquellos también, el tiempo es ordenado y contado en un conjunto de lapsos que se repiten cíclicamente. Dentro de grandes ciclos se producen ciclos menores, representados por la imagen de bultos o cargas que, con un mecapal, son transportados por deidades. Estas últimas representan los números que van «cargando el tiempo », y cuando recorren su ciclo pasan la carga a otra deidad, cada una de las cuales puede tener influencia benéfica o maléfica (De La Garza, 1985, p. 20) : «k'altun de la deshonra » (p. 39), «k'altun del regocijo» (p. 85), «k'altun de la sabiduría » (p. 99), «k'altun de la amistad» (p. 104). La sucesión de los « cargadores del tiempo » permite la continuidad temporal y cultural

y evita que se pierda la memoria del pasado. A través de la forma y del contenido, Montejo reescribe y renueva la tradición, prolongando y testimoniando[6] de una experiencia y una concepción del mundo.

Como en el caso del *Popol Vuh*, el tema del viaje y el desplazamiento en el espacio están presentes, además del movimiento temporal. Pero en *Oxlanh B'aqtun* el viaje es el del exilio, el abandono de las tierras de origen forzado por la violencia y la represión, hecho que activa tanto la invasión europea como el conflicto armado de los 80 que obligó a muchas poblaciones a huir de sus territorios :

> « La tristeza nos agobia al pensar en el exilio,
> pues los hijos y las hijas que hemos llevado a otras tierras
> ya son grandes pero siguen sufriendo por nuestras pérdidas
> cuando se acuerdan de las casas en llamas,
> de la quema de las milpas y el abandono de los animales.» (p. 23).

El tema del exilio genera otra lectura vinculada con los acontecimientos socioeconómicos, la violencia y la injusticia estructural en Guatemala, se trata de la migración hacia los Estados Unidos, situación a la que se vieron impelidas las poblaciones indígenas (e igualmente ladinas). En esa reinterpretación de la temporalidad (del pasado y del presente)[7], la única alternativa para romper el ciclo del « kaltun del dolor » es la recuperación de las raíces, de los saberes

6 Empleamos aquí el término de testimonio en el sentido en que lo emplea Claudia García al referirse a Montejo y Humberto Ak'abal: «Empleo aquí una acepción del término testimonio no sólo en el sentido de denuncia formulada en circunstancias de urgencia política (como es el caso del *Testimonio* de Montejo) sino también en otros sentidos concomitantes: testimonios de una vivencia cultural; de la preservación de la memoria histórica de un pueblo; y del proceso de heterogeneidad y supervivencia de la identidad indígena en la Guatemala de los años 90. Anima a estos textos su voluntad de darle visibilidad a lo indígena: esa intención pragmática se sobrepone o se entreteje con la estética, determinando estrategias textuales». (2005, p. 1-2)

7 Esta perspectiva es claramente expuesta en estos versos: «Este es el tiempo de investigar el pasado,/ el tiempo de interpretar el presente/ y la hora de predecir el futuro» (p. 96).

ancestrales, traerlos del pasado al presente : « Esta es la hora de reconocer nuestros orígenes. » (p. 71). El pasado colectivo del pueblo maya es aquí reconstruido, como en el *Popol Vuh,* por una voz poética no individualizada sino desde un nosotros que encarna la colectividad y el necesario mantenimiento de la unidad. Ahora bien, esta voz poética de la comunidad es consciente de las carencias del ser humano contemporáneo en sus relaciones con el mundo actual :

> « Hemos perdido mucho en este mundo,
> el contacto mismo con el universo,
> pues nos hemos olvidado de leer el mensaje de las piedras
> y hemos abandonado el diálogo con los pájaros» (p. 85).

En la lógica de la cosmovisión maya que fundamenta el discurso, la ruptura con el universo natural es una de las mayores pérdidas por ello es indispensable restaurar el «diálogo con los pájaros». La dimensión que podríamos llamar ecológica al mismo tiempo que la solidaridad humana («kaltun de la amistad») recorre el texto. En efecto, si la voz poética reivindica la recuperación de los elementos identitarios («Llegará el tiempo en que vistamos nuestros trajes/ y hablemos nuestras lenguas» p. 105), también pregona la solidaridad con las otras naciones. Pero, aunque el texto se cierra con la manifestación de la esperanza, advierte que el proceso de los días no es lineal y que los ciclos nefastos estarán siempre al acecho.

Algunos elementos comunes pueden distinguirse entre *Oxlanh B'aqtun* y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García. Dentro de ellos, la revisión del pasado y del presente, la proyección hacia el porvenir. El juego intertextual que remite a personajes de la mitología mesoamericana, ya sea citándolos literalmente o bien procediendo por recreación de personajes de clara raigambre popolvúhica es otro rasgo que comparten. Además, el protagonismo, la di-

mensión heroica no recae, en ambos textos, en un personaje histórico individual sino en una comunidad en resistencia ; es un personaje colectivo, el pueblo maya, quien desempeña el papel central. A ello puede agregarse el hecho de que, en los dos textos, la voz poética se expresa desde un « nosotros », estrategia altamente significativa de la intencionalidad de la narración poética.

XIBALBA O EL ESPACIO DE LA REGENERACIÓN

Canto palabra de una pareja de muertos, publicado en edición bilingüe en quiché y español en 2009, se organiza a partir de dos voces (masculina – femenina) que, desde la muerte, narran lo que ha sido su existencia (y la de su comunidad), elaborando un enjuiciamiento frente al olvido de su ser profundo. Si bien el pronombre «nosotros» remite, como dijimos, a la comunidad k'iche', también se refiere a la «pareja de muertos», hombre y mujer[8] que asumen el discurso y lo comparten : «Por eso desde el infierno/ os compartimos nuestro/ *Canto palabra de una pareja de muertos*» (García, 2009, p. 12).

Este largo poema épico, de caída y renacimiento, está estructurado en una introducción poética y cuatro cantos de extensión variable. Los versos iniciales del poema introductorio establecen la conexión con el *Popol Vuh* a través de la evocación de los dioses creadores : «Somos la semilla de la luz/ somos la flor de la estrella del Creador/ de la Creadora» (p. 10). La progresión general de la obra marca un avance desde un motivo mítico universal: la «caída» de los seres humanos y su posterior «resurrección» / liberación. La particularidad reside en que dicho motivo es enfocado desde la perspectiva de la mitología y los símbolos culturales mayas y desde ellos proyectados hacia una

8 Esta pareja se presenta de esta forma: «Desde entonces/ somos los muertos del anverso y reverso del infierno/ un hombre y una mujer» (p. 10), no obstante, la pareja puede interpretarse como la sinécdoque de la totalidad de la comunidad.

lectura crítica de la contemporaneidad. De ahí que cada canto constituye una etapa hacia un «renacimiento», hacia una toma de conciencia cultural y política y luego a una posible refundación del mundo contemporáneo. Su estructura sugiere una progresión en el discurso, que va de la presentación de la situación de extravío moral e identitario de las voces poéticas, pasando por la definición de las consecuencias de dicho extravío, por la comprensión y toma de conciencia de la caída, hasta el agradecimiento a los «corresponsables y complementos», «maestros y maestras», por su ayuda en la recuperación de los principios de vida en el canto final[9].

Ya desde la introducción, las voces establecen la situación en que se encuentran por medio de una metáfora innovadora : « caímos desde la hamaca al infierno» (p. 10). La hamaca simboliza aquí la despreocupación, el estatismo, dejar que las cosas sucedan sin reaccionar. Esa inacción, conduce a la caída en el infierno, alegoría del mundo contemporáneo, de una modernidad destructora del entorno natural, de los sentimientos humanos, de la vida misma, ello provocado por el «animal racional»:

> « Hoy,
> montados por el animal racional, pensador
> nos convertimos en cañas podridas en el infierno
> por eso, ya no es igual nuestra cara al sol. » (p. 18)

El *Canto palabra* de Pablo García puede entonces leerse como una puesta en juicio de la modernidad. En ese sentido, el libro re-

9 Michela Craveri propone esta lectura : « Como explica el título, la obra es un himno cantado al significado de la vida humana, visto desde una perspectiva de muerte. Y es propiamente la perspectiva inframundana lo que da un sentido eterno e inmanente a la reflexión propuesta. » (2017, p. 199) También Tania Peitez comenta : « Un canto a la vida desde la muerte, un canto por la resiliencia, para superar la parálisis y las heridas y comenzar a trabajar, a hacer de nuevo la aldea, pero no la aldea impuesta, sino la soñada desde adentro. » (2014, p. 22).

presenta un testimonio de nuestro tiempo, elaborado desde una perspectiva propia a la cultura maya –y a su lenguaje– pero que no se circunscribe únicamente a ella e irradia al conjunto de las sociedades contemporáneas. La escritura de la propuesta poética de García Talé se singulariza por su filiación con los textos tradicionales mayas pero sobre todo por su renovación, por lo cual se le puede considerar como una práctica de reescritura.

El juego intertextual con el *Popol Vuh* se puede constatar en al menos tres niveles : primero en los recursos lingüísticos claramente inspirados de aquel (estructuras paralelas, reiteraciones, juegos anafóricos), segundo en lo referente a los personajes, dioses y semidioses, que remiten al panteón maya, en especial los dioses creadores, a los dioses de Xibalba y a los héroes gemelos. Y tercero, en la recurrencia a elementos simbólicos cósmicos como el Sol, la Luna o de la Naturaleza, flora (maíz), fauna (lagarto, mono) que poseen una significación mayor en la mitología maya. Partiendo de ese legado cultural, Pablo García somete su escritura a un proceso de recreación, actualizando el material heredado y proyectándolo hacia nuevos contextos y nuevas situaciones socioculturales.

Se produce así, en primer término, una reactualización de la voz ancestral pues se inscribe en una temporalidad que abarca la época actual; luego, una creación de «nuevas» divinidades o fuerzas positivas o negativas : «Divino Chirmol de Sol», «Divino Chirmol de Luna Negra»[10]; atribuye nuevos sentidos a los elementos simbólicos del *Popol Vuh*, manejando un sentido lúdico y humorístico que, dicho sea de paso, no está ausente del texto clásico maya. Así, Xibalba, lugar de las tinieblas, se convierte en *Canto Palabra* en el símbolo del mundo

10 La voz poética plantea un juego de oposiciones entre estas dos nuevas deidades : frente al «Divino Chirmol de Sol» se encuentra el « Divino Chirmol de Luna Negra», símbolo de las perdiciones humanas, de: «nuestra hambre y gotonería infernal/ y de nuestra animalidad racional» (p. 50).

contemporáneo, caracterizado como un sistema de degradación del ser humano y de la naturaleza.

Pero *Canto palabra de una pareja de muertos* muestra una progresión discursiva que avanza hacia una postura esperanzadora, hacia la convicción de que el « Chirmol de Luna Negra » no es el único sabor posible de la existencia. En el discurso del poeta, esa racionalidad de dominación, de control se opone a la « sabiduría solar » (Canto primero, «Animal racional»):

> « Ya sin ninguna sabiduría solar
> para nosotros todo era jolgorio y parabién
> cuando caminamos en la oscuridad de la Luna Negra
> aposentamos un animal racional, pensador
> en los cuatro pilares y sostenes de nuestros corazones. » (p. 22)

La falsa racionalidad conduce a la putrefacción del ser humano, a su degeneración física y moral, pero igualmente a la degradación del entorno natural : «estamos chamuscando el aire/ el agua/ la tierra/ y el fuego.» (Canto Primero, «Caña podrida», p. 26). En diversos poemas, se puede discernir una visión «ecologista» que se articula tanto con las enseñanzas ancestrales como con los discursos contemporáneos de protección del medio ambiente. El mito es pues aquí reformulado para inscribirse dentro de un contexto más amplio – global– sin por ello dejar de fundarse en las marcas culturales mayas. La decadencia generada por el consumismo es abordada en el poema «Consumidores de animal muerto» (p. 32); aquí el hablante poético se pregunta: «¿Por qué nos convertimos en consumidores de animal muerto?» (p. 34), imagen que remite a las sociedades contemporáneas (incluida la maya) que han empobrecido su existencia, la han envilecido por un consumismo sin sentido. Y se pregunta en otro poema («Desarmonía», p. 40): «¿Por qué nos desarmonizamos/ con el corazón del cielo y el corazón de la tierra?», interrogativa que expresa la ruptura y el olvi-

do de los fundamentos de la relación del ser humano con el mundo. En el poema «Hacedor de preguntas» (p. 42-43), la voz poética alude a la absurdidad y vacuidad del lenguaje, del conocimiento sin profundidad humana; las preguntas que se hace el hombre actual son sin sentido y sus palabras carentes de contenido[11]; en el mundo tecnológico de hoy, de las redes sociales, la palabra ha sido prostituida y vaciada, por ello es mejor que «Cerremos la boca», título muy significativo de otra composición.

Para liberarse de semejante infierno y del «animal racional», la voz poética crea una metáfora cargada de contenido político-ideológico, propone una «educación solar cooperativa» («Señor – Señora Nuestros maestros y maestras», p. 62). Este hallazgo metafórico combina con eficacia a la vez una postura política (volver a la esencia de las cosas, la solidaridad, el respeto a la vida, la conciencia de sí mismo) :

> «Os solicitamos una educación solar cooperativa
> para vernos a nosotros mismos
> en la esencia de la vida viviente
> de nuestros corazones
> de nuestros corresponsables y complementos humanos
> de nuestros semejantes vivientes del universo» (p. 62);

y un rescate del imaginario cultural ancestral actualizado. La voz poética inserta así la memoria ancestral en los debates de la contemporaneidad, trasgrediendo los esquemas que ésta busca imponer a las culturas marginalizadas. *Canto palabra* narra pues poéticamente un

11 El juego onomatopéyico en el poema traduce esa degeneración del lenguaje : « Montados por el animal hacedor de preguntas/ hacemos puq' puq' puq' puq'/ ruq'uq' ruq'uq' ruq'uq' ruq'uq' / en las aguas sucias infernales.// Montados por el animal hacedor de preguntas/ hacemos chiy chiy chiy chiy chiy/ patz patz patz patz/ por los aires sucios infernales. » (p. 42)

recorrido simbólico que parte de la toma de conciencia de la pérdida de las enseñanzas ancestrales para avanzar y desembocar en una nueva propuesta de restauración y renovación de aquellos saberes, puestos al día y revitalizados.

XIBALBA Y LA MIGRACIÓN : HORROR Y LUZ

En la tercera y última obra que deseamos abordar, el tema del viaje, de la migración adquiere una dimensión muy distinta a la que presenta en los dos textos anteriores. El título mismo da ya una clara indicación del sentido que aquel asume : *Libro centroamericano de los muertos*, el cual lleva además un subtítulo que precisa la intencionalidad : *Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegida por el autor, de la orden de los escribidores de poesía, año de MMXIV*. La migración aquí se refiere a un hecho dramático de la historia del tiempo presente, de la actualidad inmediata, el tránsito de los miles de migrantes centroamericanos por México en su viaje hacia los Estados Unidos, en busca de posibilidades dignas de existencia y escapando de la violencia estructural, de la explotación, la pobreza y el desprecio étnico-social de sus países de origen, cuyas raíces se hallan en la Conquista. Este último aspecto aparece claramente evidenciado en el subtítulo mismo de la obra. En uno de los paratextos, « Nota del autor », Balam Rodrigo explica la estrategia del palimpsesto que puso en práctica en su obra a partir de la célebre relación de Fray Bartolomé de las Casas. De ella toma diversos fragmentos (subtítulos, epígrafes), en los cuales introduce modificaciones, actualizando y adaptando el hipotexto a su propósito[12]. Pero por otro lado, a este

12 Así lo expone el autor : « realicé intervenciones, actualizaciones, incorporaciones y reapropiaciones en dichos epígrafes a manera de palimpsesto, las cuales se encuentran en cursivas. Sin embargo, he respetado la sintaxis, la ortografía y la gramática particulares del texto de don Fray Bartolomé de las Casas. » (Rodrigo, 2018)

primer hipotexto, se agrega un segundo que es el *Popol Vuh*, e incluso un tercero, que sería la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Tras integrar otro elemento paratextual («Argumento del presente poemario y palimpsesto fiel») que, como en las crónicas de Indias, introduce el argumento del libro («Todas las cosas que han acaecido en *México, contra los migrantes centroamericanos en tránsito hacia los Estados Unidos* [...] entre estas son las matanzas y estragos de gentes inocentes [...] que en *este país* se han perpetrado, y que todas las otras no de menor espanto.»), se inserta el primer poema cuyo título establece otro juego intertextual esta vez con la « Oración de Jesús en el Monte de los Olivos» (Biblia), ya que el poema se intitula «Sermón del migrante (bajo una Ceiba)». Como puede suponerse, el poema aludido expresa un discurso que insufla ánimo para enfrentar los riesgos y crueldades de la migración sobre el modelo del texto bíblico pero adaptándolo a la realidad centroamericana[13]. Tras el « Sermón del migrante», se abre la primera parte del libro («De la provincia e reino de Guatimala»), que se inicia con dos epígrafes, uno de Fray Bartolomé de las Casas (reescrito como se dijo antes en función del tema de la migración) y otro que es una adaptación de un célebre verso de Otto-René Castillo, poeta-guerrillero guatemalteco de los años 1960 ; el verso fuente dice : « Vámonos patria a caminar, yo te acompaño » y aquí es reescrito de esta forma : «Vámonos patria a *migrar*, yo te acompaño ». (p. 27). Así mismo, las recreaciones a partir del *Popol Vuh* y de la novela *Pedro Páramo* indicadas anteriormente, están presentes en el primer poema de esta primera parte. Dicho poema (« 14°40'35.5''N 92°08' 50.4''W – (Suchiate, Chiapas ») se abre con una serie de versos inspirados del libro maya :

13 He aquí un ejemplo de tal reescritura : «el Señor recordó en visiones/ a su discípulo Francisco Morazán y le dio un beso en la mejilla,/y tomó un puñado de tierra centroamericana y ungió con ella/ su corazón y su lengua, y recordó que Morazán le preguntó una vez,/ mientras yacían bajo la sombra de una ceiba,/ aquella en la que había hecho el milagro de multiplicar el aguardiente/ y las tortillas » (p. 22).

> «Este es el origen de la reciente historia de un lugar llamado México.
> Aquí migraremos, estableceremos la muerte antigua
> y la muerte nueva, el origen del horror, el origen del holocausto,
> el origen de todo lo acontecido a los pueblos de Centroamérica,
> naciones de la gente que migra. » (p. 28)

Los versos son una transposición con variaciones del incipit del *Popol Vuh*, con lo cual la voz poética patentiza la filiación de estos pueblos con la cultura maya, rememora la destrucción de su proceso histórico y anuncia la « muerte nueva », la historia de horror de la migración centroamericana. La migración narrada en el *Popol Vuh* es aquí trastocada por otra que conduce a estos pueblos a la muerte y al abandono de su territorio. Después de estos versos de inspiración popolvúhica, se integra en la composición otra estrofa que remite ahora al principio de la novela de Rulfo :

> « Vine a este lugar porque me dijeron que acá murió mi padre
> en su camino hacia Estados Unidos,
> sin llegar a ver los dólares ni los granos de arena en el desierto. » (p. 28).

La recreación de la escritura rulfiana permite insistir en el destino fatal que implica esta migración hacia el Norte, la dispersión de las familias y la « desaparición » de sus miembros, a la vez que sugiere el espejismo que puede representar alcanzar la riqueza material en el Norte. Como puede constatarse, en este poema inicial se produce un cambio en la identidad de la voz que asume el discurso, pues tras el primer verso en tercera persona, le sigue una enunciación desde un «nosotros» («Aquí migraremos») para después pasar al pronombre personal de primera persona («Vine a este lugar»). Ese cambio no es anodino, pues permite comprender que las demás voces en primera persona que circularán por el libro, no representan exclusiva-

mente una individualidad sino que, al contrario, tienen una función metonímica, pues sus historias particulares devienen las de todos los migrantes. Otro punto es importante destacar desde este poema que inicia la primera parte del libro. La voz en primera persona cuenta su travesía, partió desde los Cuchumatanes (Guatemala), escapando de la represión militar (referencia histórica a las masacres de comunidades campesinas mayas durante el conflicto armado) hasta el río Suchiate, pero precisa : «Nunca llegué». En efecto, fue asesinado en el camino para robarle sus mínimas pertenencias y está narrando desde la muerte : «bulto ahogado en esta poza en donde inicia Xibalbá» (p. 29)[14]. Y desde allí es testigo de cuanto sigue aconteciendo, de los «polleros y coyotes» (traficantes de personas) que comercian con la vida-muerte de los migrantes:

> «todos los días veo cruzar por estas aguas a los barqueros de la muerte,
> a los comerciantes del dolor que llevan en sus canoas de tablas y cámaras de llanta las almas de los migrantes
> enfiladas puntualmente hacia el tzompantli llamado México» (p. 29).

El hablante poético, desde su propia muerte, se ha transformado en el informador, el denunciador de la tragedia ininterrumpida –el destino fatal, el comercio con seres humanos– que se repite en el río Suchiate, frontera entre Guatemala y México. Observemos que para simbolizar este drama humano, la voz poética emplea una referencia a los antiguos rituales aztecas por medio de la mención del tzompantli, que simboliza la dimensión sacrificial que conlleva la migra-

14 Es evidente que el lugar de enunciación conecta el texto tanto con la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, como con el texto épico de Pablo García, *Canto palabra de una pareja de muertos*. La muerte deviene espacio de observación, desde el cual se puede testimoniar sobre el presente.

ción. El Tzompantli era, en la tradición azteca, un altar en forma de muro en el cual se colocaban, en hilera, los cráneos de los sacrificados en honor de los dioses. En el poema, los migrantes son los « modernos » sacrificados, en «honor» de los «dioses» del capitalismo que ha generado el fenómeno migratorio. Desde allí, la voz poética – que se autodenominada «Yo, primogénito de los migrantes muertos»[15]–, testimonia, denuncia, lee la realidad del mundo y da, desde una ironía macabra y brutal, pero no menos verdadera, la bienvenida a los migrantes que pasan por el río Suchiate:

> «bienvenidos al cementerio más grande de Centroamérica,
> fosa común donde se pudre el cadáver del mundo.
>
> Bienvenidos al abierto culo del infierno» (p. 30).

Estos versos que cierran el poema traducen la transformación que ha sufrido la geografía mexicana, ahora lugar de la muerte colectiva, más aún, ya que el aumentativo «cementerio más grande de Centroamérica», lo inscribe como espacio de horror, en donde la muerte es anónima y las identidades se pierden («fosa común»). Además la corporización de la geografía no sólo inscribe el drama centroamericano en el sistema de dominación internacional («el cadáver del mundo»), sino que la irreverencia («el culo del infierno») es una manifestación de la indignación humana que debe producir el fenómeno migratorio.

Este primer poema de la primera parte de *Libro centroamericano de los muertos*, inicia la serie de testimonios de migrantes que componen el conjunto del texto. En efecto, el libro se estructura en cinco partes, cada una de las cuales se centra en un lugar de Centroamérica

15 La autodenominación de la voz poética como «primogénito de los migrantes muertos» se puede comprender en la medida en que es esta voz la que inicia la serie de testimonios que componen el libro.

origen de los migrantes. He aquí los títulos que siguen la modalidad de la relación de Fray Bartolomé de las Casas : «De la provincia e reino de Guatimala», «De la provincia de Cuzcatán e Villa de Sant Salvador», «De la provincia e islas de tierra firme de Honduras», «Del reino e provincias de Nicaragua», «Del reino e comarcas de Méjico». Cada una de estas partes se constituye de varias composiciones poéticas que son testimonios en las voces de los migrantes de los sufrimientos y crueldades que han vivido. Son testimonios presentados a veces como anónimos, a veces con un nombre (sin apellido). El conjunto de estas voces le da a la obra una naturaleza polifónica y la totalidad de estas trazan una suerte de mural del espanto y lo inhumano, de las atrocidades a que son sometidos los migrantes. Sin embargo, entre cada una de las cinco partes indicadas, se intercalan otras cinco partes que llevan todas el mismo título «Album familar centroamericano » (1), (2), (3), (4) y (5). Estas partes que funcionan como una pausa entre las partes que narran las vivencias espeluznantes del migrante, permiten introducir aspectos autobiográficos del autor y, en particular del padre, que fue durante su existencia solidario con los centroamericanos en su tránsito hacia los Estados Unidos. Él les prestaba asistencia y los ayudaba en lo que podía, a pesar de sus condiciones difíciles de existencia material. De manera que estas partes que puntean el relato del horror son en cierta forma su antítesis, puesto que muestran ante lo inhumano la capacidad de algunas personas de conservar y manifestar sentimientos profundos de respeto y de dignidad por sus semejantes.

El *Libro centroamericano de los muertos* es pues el relato poético terrible de la migración, de los sentimientos y comportamientos humanos más demoledores, pero al mismo tiempo de su reverso. La dimensión heroica radica por consiguiente, por un lado, en los migrantes mismos, en su coraje (tal vez su única opción) para enfrentar un destino atroz con la esperanza mínima de alcanzar condiciones de

vida apropiadas. Por otro lado, el heroísmo recae también en aquellas personas que, como el padre del autor, no hacen diferencias entre los migrantes que vengan de un país o de otro, y expresan su identidad en la ayuda a quienes la necesitan. Puede, acaso, vislumbrarse en esa actitud, en esos valores humanos, los albores de la construcción de una « nueva nación », despojada de sectarismo y patrioterismos.

CONCLUSIONES

Al cabo de este recorrido por los caminos épicos de Centroamérica, desde el *Popol Vuh*, cuyas raíces orales se hunden en la época prehispánica, hasta las obras muy recientes del siglo XXI, se puede constatar que las enseñanzas del primero no se han disuelto. Los valores comportamentales que preconiza y su escritura misma continúan siendo fuente creativa para autores recientes. Su dimensión épica irriga las reescrituras contemporáneas mostrando que el género ha conocido un proceso de reinvención que lo hace apto para encarar las problemáticas sociales de la actualidad. Si las nociones de memoria, de recuperación de las raíces identitarias recorren estas escrituras, se hace igualmente explícito la voluntad de construir un « canto » que reconoce el heroísmo histórico de los pueblos mayas y de los pueblos centroamericanos migrantes en su esfuerzo de sobrevivencia. El tema del viaje adquiere en estos textos una densa carga simbólica que permite entretejer diferentes temporalidades e introducir denuncias sociales y reivindicaciones de carácter sociopolítico. El poema épico se revela así un instrumento discursivo de gran maleabilidad y de gran eficacia para adversar el olvido, dar un espacio a los marginados de la Historia y dar esperanza al presente.

REFERENCIAS

Arias, Arturo. Una breve reflexión sobre el *Popol Vuh*. In **Gestos Ceremoniales. Narrativa Centroamericana 1960-1990.** Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1998.

Craveri, Michela. **El arte verbal k'iché. Las funciones poéticas de los textos rituales mayas contemporáneos.** México: Editorial Praxis, 2002.

Craveri, Michela. **El lenguaje del mito: voces, formas y estructura del Popol Vuh.** México: UNAM, 2012.

Craveri, Michela. Movimientos indígenas y culturalización maya. El canto palabra de Pablo García Talé. In Stefano Tedeschi y Alessio Surian (dir.), **Pensamiento social italiano sobre América Latina.** Buenos Aires: CLACSO, 2017.

De La Garza, Mercedes (prólogo, introducción y notas). **Libro de Chilam Balam de Chumayel**. México: SEP, 1985

Garcia, Claudia. **Literatura testimonial indígena en Guatemala (1987-2001) : Víctor Montejo y Humberto Ak'abal**, tesina de master, Universidad de Florida, 2005, pp. 1-2.

García Tale, Pablo. **Canto palabra de la una pareja de muertos / B'ixonik Tzij Kech Juk'ulaj Kaminaqib'**. Guatemala: FIG Editores (2009) (Premio de literatura indígena Batz', 2007).

MONTEJO, Víctor, **Oxlanh B'aqtun Recordando al Sacerdote Jaguar (Chilam Balam) en el Portón del Nuevo Milenio**. Guatemala: Editorial Cultura, 2003.

Neiva, Saulo. Épopée et modernité : sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. @nalyses Revue de Critique et de Théorie Littéraire, University of Ottawa Press, vol. 9, nº 3, 2014.

Pleitez Vela, Tania. "Buscando algún sol que hubiera dentro". Estudio comparativo entre *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García. **Istmo, revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos**. N°27-28, julio-diciembre 2013 / enero-junio 2014.

Ramalho, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

Rodrigo, Balam. **Libro centroamericano de los muertos**. México : FCE, 2018 (Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2018).

Sam Colop, Enrique (versión de). **Popol Wuj.** Guatemala : F&G Editores, 2012.

A construção da identidade heroica indígena na épica brasileira

Anazildo Vasconcelos da Silva[1]

1. ABERTURA

Inicio esta reflexão sobre a construção da identidade heroica indígena na épica brasileira, abordando os parâmetros teóricos e operacionais da Semiotização Épica do Discurso[2] que, lhe servindo de suporte, serão naturalmente contextualizados no fluxo reflexivo da nova proposição ensaística, vinculados, porém, à reflexão originária sobre o discurso épico, investido pelas diferentes concepções literá-

1 Anazildo Vasconcelos da Silva é doutor em Letras e professor aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além de professor titular de Literatura Brasileira da Universidade Veiga de Almeida, atuou também nos Estados Unidos, como professor visitante, nas Universidades do Arizona, do Novo México e de Illinois. Desenvolveu na UFRJ, durante os trinta anos de ensino nos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Letras, um projeto de pesquisa na área de Semiologia, sobre a criação e os gêneros literários, de que resultaram as Semiotizações literárias do discurso (a ficcional, a lírica, a épica, a ensaística e a retórica), que, reunidas, compõem uma Semiótica Literária. Dentre suas várias publicações destacam-se os livros *A poética de Chico Buarque* (1974), 2a. Ed. (1980), *Lírica modernista e percurso literário brasileiro* (1978), *Semiotização literária do discurso* (1984), *Formação épica da Literatura Brasileira* (1987-2017). Coordena o Grupo de Trabalho 1 (GT1) – Estudos teóricos sobre o gênero épico – do Cimeep.

2 Silva, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo Ed, 1984. Operacionalizada em: Silva, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1987. 2ª ed. Jundiai-SP: Paco, 2017.

rias que distinguem suas múltiplas manifestações, de Homero ao pós-modernismo, resgatando, desse modo, a perspectiva crítico-evolutiva da épica ocidental que se perdia irremediavelmente a partir do século XVI.

A Semiotização Épica do Discurso, concebida no contexto de uma ampla reflexão teórica sobre os gêneros literários e os princípios da criação artística, está vinculada à linha de pesquisa do projeto acadêmico que eu desenvolvi na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o objetivo geral de repensar, sob o enfoque teórico da semiótica discursiva, os pressupostos teóricos e operacionais de gênero e discurso já incorporados à tradição literária, da mimese aristotélica às modernas disciplinas do discurso, tais como, entre outras, a linguística estrutural e as correntes teóricas da literatura do início do século XX. Desde sua publicação nos anos de 1980, os parâmetros teóricos e operacionais da Semiotização épica do discurso, servindo de suporte para o estudo e resgate da epopeia e de fundamentação teórica para dezenas de dissertações e teses, realizadas em diferentes universidades brasileiras e estrangeiras, vêm se consolidando como um novo paradigma épico para o estudo da epopeia e a revisão crítica e historiográfica da épica ocidental.

Dentre os novos parâmetros teóricos e operacionais aportados pela Semiotização Épica do Discurso para a análise e o resgate da epopeia no curso da épica ocidental, o da hibridação épica, configurado na concepção da matéria épica, da epopeia, do herói e do discurso épico, é o principal suporte para a reflexão ensaística sobre a heroicização do índio e a construção épica da identidade heroica.

1.2 A matéria épica

A matéria épica tem, em sua origem cultural, uma dimensão real e uma dimensão mítica que se fundem intimamente na constituição

de uma unidade articulatória indissociável, comumente reconhecida como narrativa mítica ou lenda. Porém, quando recriada na forma poética da epopeia, a matéria épica altera a constituição original de sua formação com o acréscimo de uma nova dimensão poética que lhe atribui a natureza literária. Assim se esclarece que matéria épica, em seu sentido comum, designa em sua formação cultural as narrativas míticas e lendárias ou eventos singulares e monumentais, e que só adquire natureza literária quando recriada na epopeia.

A matéria épica, formalizada na epopeia, se constitui na elaboração poética de fusão de eventos históricos com aderências míticas, e configura-se nos três planos estruturais da epopeia, o histórico, o maravilhoso e o literário, em que se manifestam, respectivamente, suas três dimensões, a real e a mítica de sua constituição original e a poética de construção de sua natureza literária. Quanto mais profunda for a desrealização imposta pela aderência ao fato histórico, mais abrangente será o efeito do maravilhoso que monumentaliza o relato épico.

A formação da matéria épica apresenta, no curso evolutivo da epopeia, dois principais processos de fusão do fato histórico com a aderência mítica: o cultural, em que o processamento se faz autonomamente no nível da realidade objetiva; e o literário, em que o mesmo ocorre no nível da elaboração literária. Ou seja, a matéria épica pode estar configurada como uma unidade autônoma, que se faz e se dá pronta ao poeta, ou apenas como epos, referenciais históricos e simbólicos dissociados no processo de formação da tradição cultural de povo ou comunidade, mas que podem ser refundidos literariamente.

1.3 A epopeia

Feita essa pequena síntese, é necessário correlacionar o conceito de matéria épica ao de "epopeia". A epopeia é uma realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente,

como uma manifestação híbrida do discurso épico. Assim, a epopeia apresenta três planos estruturais: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica; o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica; e o literário, em que se manifesta a dimensão poética da elaboração literária.

A matéria épica e a epopeia guardam estreita relação entre si, mas não se confundem teórica nem operacionalmente uma com a outra. Sendo a epopeia uma realização literária específica de uma matéria épica, depreende-se por definição a pré-existência desta em relação à primeira. Tem-se na matéria épica a configuração de uma ideia ou temática que, impregnada no imaginário coletivo e social, suscita manifestações discursivas e/ou artísticas de natureza diversa, tais como epopeias, romances, pinturas, filmes, etc. Portanto, a epopeia é uma obra poética que só existe como criação literária.

No caso do processo cultural de formação, a matéria épica se faz autonomamente no nível da realidade objetiva e se dá pronta ao poeta que a realiza literariamente na epopeia. No caso do processamento literário, os referenciais históricos e simbólicos que já existem configurados culturalmente em si mesmos, podem ser fundidos literariamente, mediante a intervenção do poeta no seio das representações socioculturais de uma comunidade, para criação de uma matéria épica. Isso deixa claro que a matéria épica independe da epopeia, mas que a epopeia não pode prescindir dela, e também que o reconhecimento de uma matéria épica em si mesma, carecendo da dimensão metapoética da realização literária, não basta para definir uma epopeia. Ou seja, para o reconhecimento da epopeia é necessário que, além da utilização de uma matéria épica, seja uma realização literária intencional, sustentada na instancia de enunciação híbrida do eu lírico/narrador e definida formal e conceitualmente como uma manifestação específica do discurso épico.

Outro aspecto fundamental para o acompanhamento e a compreensão das transformações da epopeia e da permanência do gê-

nero épico no curso da épica ocidental é o heroísmo épico e suas variadas representações discursivas, motivadas pelas diferentes concepções literárias que investem o discurso épico em suas múltiplas manifestações.

1.4 O herói

O herói e o relato, vinculados pelo signo da viagem, manifestam, igualmente, o índice da duplicidade que define a natureza do epos. O herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos. A ação épica normalmente tem início com a viagem do herói, desenvolve-se no seu curso e encerra-se com ela.

O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial; a humana, necessária para a realização do feito histórico; e a mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso. Sendo o sujeito épico, por suposto, um ser de existência histórica, carecendo ou não de registro documental, a condição humana lhe é um atributo natural. Mas ela só não basta para lhe conferir a condição de herói épico. Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação histórica do tempo. Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica.

A transfiguração do sujeito épico ocorre em toda e qualquer epopeia, mesmo quando se trata de um herói por natureza, isto é, que já tem em si mesmo, por uma atribuição genética, a condição humana e mítica, como é o caso, entre outros, de Aquiles e Enéas que, filhos de humanos mortais com deusas imortais, têm em si mesmos, como atri-

buto original, a dupla condição existencial que qualifica o herói épico. Importa salientar que o herói épico não pode prescindir de nenhum de seus atributos, sob pena de perder a heroicidade. Quando Ulisses, no canto V da Odisseia, recusou a oferta que lhe fez a deusa Calipso de tornar-se um deus imortal, embora naturalmente justificada no curso da trama heroica pelos encargos de rei e esposo que impeliam o herói a voltar para Ítaca e sua fiel Penélope, a recusa foi motivada por uma exigência épica: se Ulisses aceitasse a imortalidade perderia a condição humana e, sem ela, a qualificação do herói. É por esse motivo que os deuses, carecendo da condição humana, não ingressam na galeria épica dos heróis.

1.5 O discurso épico

Os discursos literários são processos semióticos de estruturação da significação, únicos e inesgotáveis em si mesmos, passíveis de múltiplas manifestações. E o que distingue as várias manifestações de um mesmo discurso, umas das outras, são as diferentes concepções literárias investidas nesse mesmo discurso em cada uma delas. E são as manifestações do discurso épico que definem os Modelos épicos no curso da épica ocidental.

O discurso épico, caracterizado pela dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, e não podendo prescindir de nenhuma delas, define-se como um discurso híbrido. Ou seja, se a especificidade do discurso épico não se define nem pela instância narrativa nem pela lírica, articuladas independentemente, mas tão-somente pela integração das duas na nova instância híbrida do eu-lírico/narrador, então ele deve ser reconhecido como um discurso autônomo. A instância de enunciação duplamente semiotizante do eu-lírico/narrador distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele,

discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes.

O reconhecimento da especificidade do discurso épico no hibridismo da instância de enunciação e da dupla semiotização faz dele um discurso autônomo e impõe, necessariamente, a formulação de um gênero épico igualmente mesclado que recolha suas inequívocas manifestações.

Feitas essas considerações, passo a tratar da presença da poesia épica no Brasil, destacando, nos ciclos épicos que caracterizam esse percurso, algumas obras em que se pode observar a construção do heroísmo épico indígena. A opção pelos poemas épicos *Os feitos de Mem de Sá*, de José de Anchieta; *O Uraguai*, de Basílio da Gama; *Paraguassu*, de Santos Titara; *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa; e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, para exemplificar a representação desse heroísmo, busca, de forma ilustrativa, apresentar diferentes momentos do percurso épico brasileiro, dando destaque à temática em foco. Porém, é importante ressaltar que a construção do heroísmo indígena terá diferentes facetas, a depender da obra estudada (e são muitas as epopeias brasileiras que trazem o indígena como personagem épico).

2. O PERCURSO DA EPOPEIA NO BRASIL

A Literatura Brasileira se inicia, simultaneamente, com a poesia lírica e épica de José de Anchieta no século XVI, seguidas pelo poema épico *Prosopopeia* de Bento Teixeira e a lírica barroca no século seguinte. Desde seu início, a Literatura Brasileira fez da epopeia uma expressão legítima de sua formação literária, incorporando epicamente, em todas as fases de sua evolução, a expressão artística do momento literário e a expressão nacional do momento histórico. É que a epopeia, como realização literária de uma matéria épica, possibilita a elaboração literária do real histórico através da transfiguração

mítica, contrapondo naturalmente, no nível do próprio relato, a ótica cultural do colonizado à do colonizador. A partir dessa contraposição desenvolve-se, natural e gradativamente, o princípio identitário nativo da brasilidade que sobredetermina a formação literária da nacionalidade.

A Literatura Brasileira, como as demais literaturas nacionais americanas, não nasceu do desenvolvimento natural de uma cultura nativa, nem foi inicialmente moldada por ela, mas se erigiu sobre uma base literária luso-europeia transplantada, que orientou seus primeiros passos. É preciso reconhecer, portanto, que a Literatura Brasileira, desde seu início, contrapõe, no processo de construção da sua identidade, essas duas tradições culturais: a luso-europeia do colonizador, já desenvolvida e sedimentada; e a nativa americana, em formação. Essa luta, configurada internamente no duplo processo de ruptura com a base literária importada e de integração da base cultural nativa, é a geratriz do princípio fundador da brasilidade. Confunde-se, assim, a descrição das etapas da luta entre os modelos herdados e a evolução da autodescoberta com a formulação das etapas do projeto nacionalista que preside a evolução literária brasileira.

Desse modo, o percurso literário assinala, através das etapas de ruptura e de integração, o processo de fusão da tradição nativa com a tradição importada na construção da matriz literária brasileira. Assim, ao traçarmos a trajetória da epopeia no curso da Literatura Brasileira, identificaremos também a expressão literária da brasilidade implícita na intenção de ruptura/integração explícita nas obras analisadas, ressaltando a contribuição da épica para a formação do próprio percurso literário brasileiro. O discurso épico, por ter uma dupla instância de enunciação, a lírica e a narrativa, integradas na instância de enunciação épica do eu-lírico/narrador, projeta a expressão literária da brasilidade tanto na expressão subjetiva do eu-lírico quanto no

relato narrativo, o que nos permite demonstrar, através da concepção épica das obras analisadas, que, desde o momento inaugural da épica no século XVI, o processo de construção da identidade heroica se confunde, naturalmente, com o de formação e conquista futura da identidade literária nacional.

Para acompanhar a heroicização indígena na construção épica da identidade heroica brasileira, vou projetar a trajetória da épica brasileira na formulação didática de Ciclos épicos sucessivos que integram toda nossa produção épica, do século XVI ao século XXI, permitindo descrever em cada um deles as diferentes manifestações do discurso épico.

2.1 O ciclo épico de fundação (Séculos XVI-XVII) e *Os feitos de Mem de Sá, de José de Anchieta* (1563)

José de Anchieta funda a tradição épica na Literatura Brasileira, com *Os feitos de Mem de Sá*[3], uma autêntica manifestação do discurso épico no século XVI, investido pela concepção literária renascentista, em que Anchieta faz o resgate da tradição épica clássica numa epopeia brasileira que tem como argumento heroico um fato histórico da colonização portuguesa no Brasil, relacionado com a luta constante do colonizador com os indígenas e com o episódio da expulsão do invasor francês do Rio de Janeiro.

A epopeia *Os feitos de Mem de Sá,* concebida no contexto literário do Renascimento do século XVI, prende-se teórica e formalmente ao Modelo Épico Renascentista, uma nova manifestação do discurso épico investido pela concepção literária renascentista, que faz o resgate da tradição épica clássica nas modernas literaturas nacionais,

3 "Os Feitos de Mem de Sá" é a tradução vernácula do original *De Gestis Mendi de Saa,* feita pelo padre Armando Cardoso.

assinalando uma nova etapa da épica ocidental. O poema de Anchieta, pela integração da tradição épica clássica, emulada de Homero, Ovídio e sobretudo da *Eneida* de Virgílio, esta última tomada como modelo, e pela realização literária de uma matéria épica fundada em eventos históricos da colonização do Brasil, se insere legitima e simultaneamente no curso evolutivo da épica ocidental e no de fundação da épica brasileira.

A Elaboração literária de fusão da dimensão real da matéria épica, configurada nas campanhas bélicas de Mem de Sá no Espírito Santo e na Bahia contra os indígenas, e no Rio de Janeiro contra os franceses na tomada do forte de Villegagnon, com a mítica, configurada na aderência dos referenciais simbólicos do cristianismo e das representações socioculturais da comunidade indígena. Essas duas dimensões, encadeadas no curso da ação heroica pela intervenção poética do eu lírico/narrador, manifestam-se, respectivamente, nos planos histórico e maravilhoso do poema.

Os Feitos de Mem de Sá totalizam 3.058 versos hexâmetros heroicos, divididos numa Epístola Dedicatória e quatro livros/cantos numerados em romano. Através do recurso épico da mimese por emulação, o poeta explicita a intenção literária e integra a tradição épica clássica a partir dos novos recursos criativos da concepção literária renascentista.

O poema de Anchieta, realização de uma matéria épica que funde os feitos bélicos de Mem de Sá contra os indígenas com os eventos religiosos de cristianização deles, inaugura na epopeia a saga heroica nativa de fundação da nacionalidade literária, configurada no curso histórico da colonização do Brasil.

O investimento do princípio identitário nativo no processo de implantação da tradição literária importada constitui o marco fundacional da Literatura Brasileira no contexto histórico da colonização. O princípio identitário nativo, inerente ao processo de ruptura/

integração, preside a elaboração literária dos referenciais históricos e simbólicos de construção da identidade literária nacional no curso de formação da Literatura Brasileira desde seu momento inaugural. A brasilidade é um conceito globalizante para designar as manifestações discursivas do investimento identitário nativo por meio das diversas formas artísticas, desde os simples registros descritivos da terra e do homem, passando pelos referenciais míticos e socioculturais, até a contraposição das óticas culturais e a gradativa assimilação da tradição importada. São esses enfoques particulares da questão da brasilidade, dentre outros, que servem de suporte para reflexões nas diversas áreas de conhecimento sobre a constituição de nossa identidade cultural de povo e nação.

A valorização da terra através da exuberante construção imagística do cenário, com a riqueza de detalhes da fauna e da flora, enfatizando a beleza da natureza brasílica, é uma manifestação nativista e não uma mera descrição naturista. Aí está um dos núcleos de expressão da brasilidade no poema:

> Tal qual na primavera, quando o céu se lava de nuvens,
> saem dos fundos cortiços as abelhas em busca das flores
> e por aqui, por ali recolhem contentes o pólen,
> zumbem entre as ervas e, felizes com as patas douradas,
> voltam para a colmeia, onde distilam o orvalho suave,
> o mel para o próximo inverno: tudo é vida e trabalho
> na faina alegre do lar. Rouqueja a escura oficina;
> todas se aplicam à labuta, cada qual no seu posto:
> cuidam estas das crias, aquelas do mel destilado.
> (p. 24/5 v. 121-129)

Outro núcleo é o homem nativo diferenciado em sua dualidade. De um lado o índio pagão, caracterizado como selvagem, situado em sua cultura, com a descrição positiva e detalhada dos costumes, da organização econômica e social das tribos, de suas construções e vestimentas, de suas armas e táticas de luta:

Das fortificações, umas se ocultam em selvas sombrias
do lado em que o sol, deixando o zênite, se engolfa no plaino;
outras, escondidas juntos dos litorais arenosos,
ouvem o troar das ondas que se enrolam e quebram.
O melhor da mocidade foi destinada a esses lugares:
ergueram aí, em vasta construção, três fortalezas
cercadas de larga trincheira de troncos gigantes.
Rodeavam cada um dos fortes seis voltas de lenhos,
robles descomunais, fincados na terra, ligados
a madeiras transversais com cipós da floresta.
Era um muro soberbo: duas torres e três baluartes
o reforçavam de cada lado; neles estreitas janelas,
quais furos invisíveis, foram deixadas, por onde
pudesse o arco estridente soltar a seta ligeira,
causando com golpes traiçoeiros feridas de morte.
Aí se ajuntara toda a juventude guerreira
de sangue borbulhante e sedento de lutas infames.
Brande as armas feroz: o arco e as setas velozes,
o tacape ornado de penas várias, alisado e polido
pela mão do bárbaro com o ferro ou dente afiado
do porco montês: em todas as suas ferozes usanças
é a arma que os serve. Têm também impenetráveis escudos,
couros peludos, arrancados ao dorso das feras
e endurados ao sol. Pintam os membros robustos
com as cores da tribo: tingem com listas vermelhas
as faces, a fronte e as meias pernas; o resto do corpo
com riscas pretas, tão bem enlaçadas, membro por membro,
que imita a pele pintada verdadeiros vestidos,
que em nada desmerecem dos que, com o requinte da arte,
borda a agulha na mão habilidosa do artista,
nem das redes caprichosas, tecidas de fios variados.
Outros depenam o peito e as costas de inúmeras aves
e tingindo-lhes as penas de variadíssimas cores
colam-nas ao corpo, untado todo de visgo.
Outros ornam o topete com asas de pássaros

> e dependuram muitos enfeites dos penteados cabelos.
> Com estes e muitos outros adereços, medonhos e feios,
> cobrem os membros nus os selvagens ferozes.
> (p. 63/64 v. 303-340)

De outro lado, o índio cristianizado, caracterizado como ser humano, que vai à missa e realiza trabalhos religiosos. Esses engrossavam as fileiras do exército de Mem de Sá e lutavam com bravura contra seus irmãos selvagens, como no trecho abaixo, em que os indígenas cristãos travam uma batalha naval com os selvagens, impondo-lhes uma monumental derrota:

> Assim nossos índios, em pleno mar, a braços com as ondas
> vibram golpes terríveis: a uns despedaçam, a outros
> já semimortos puxam-nos, enlaçando-lhes os longos cabelos
> com a mão esquerda, enquanto com a direita cortam as vagas
> e vitoriosos arrastam até as praias a presa,
> indo depor aos pés do Chefe os corpos de seus inimigos,
> e despedaçando aos semivivos os crânios com os rijos tacapes.
> Acautelai-vos todos quantos não experimentaram a força
> destes brasis e os julgais cobardes de alma e moles de corpo,
> e desprezais como um brinco suas rústicas armas.
> Vede que audácia furiosa pode caber-lhes no peito,
> que feixe rijo de músculos os braços e as pernas:
> quão temíveis serão os que tão velozes cortam as águas
> e tão valentes se arrojam às braçadas com o mar agitado
> e tão ferozes desfecham golpes no meio das ondas,
> como outros em terra firme, quando ferem de morte!
> (Canto vv. 1558-1573)

O investimento do princípio identitário nativo na instância de enunciação do eu lírico/narrador instaura os contextos de fala da brasilidade no relato épico dos feitos de Mem de Sá. O eu lírico/narrador, integrando os contextos de fala da brasilidade na instancia enuncia-

tiva do relato épico, refunde os referencias históricos e simbólicos do investimento identitário nas matrizes épicas do nativismo e do indianismo, inscrevendo o momento inaugural da Literatura Brasileira na epopeia *Os feitos de Mem de Sá,* de José de Anchieta.

2.2 O ciclo épico árcade-neoclássico (Século XVIII)

Uma nova manifestação do discurso épico no século XVIII, investido pela concepção literária árcade-neoclássica, define o Modelo Épico Árcade-Neoclássico, assinalando uma nova etapa da épica ocidental. Vinculado à Matriz Épica Clássica, filia-se diretamente ao Modelo Épico Renascentista e, indiretamente, ao Modelo Épico Clássico, compartilhando com eles, em continuidade, a concepção épica do modelo e do herói, recriados sob o enfoque da nova concepção literária.

As epopeias brasileiras do século XVIII, realizando literariamente matérias épicas em que se fundem referenciais simbólicos da aderência mítica nativa com eventos históricos da colonização, constroem uma narrativa literária da formação histórica do Brasil colonial, dotando a tradição cultural americana de uma identidade heroica nativa em formação. Daí a predominância do indígena como personagem épico, o que estabeleceu as bases da perspectiva indianista romântica que logo em seguida surgiria. Quanto à construção da identidade heroica, a épica árcade acrescenta ao nativismo e indianismo anterior a ação intercessora de entidades míticas locais, em substituição das divindades protetoras da épica clássica, que agem no plano maravilhoso do poema, tais como, por exemplo: o Gênio da América no Uraguai, Filoponte e o Gênio da terra, no Vila Rica.

Os referenciais históricos e simbólicos nativos disseminados nessas epopeias, já em via da individualização heroica indígena, de que são exemplos Cacambo, Sepé, Lindoia, Paraguaçu, Moema, Au-

rora e o Mura, serão emulados pela Épica Romântica na construção do novo paradigma heroico brasileiro de povo e nação, sob o impacto heroico do evento histórico da Independência

A Literatura Brasileira integra em sua formação, sob a influência renovadora do arcadismo-neoclassicismo, as epopeias *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (1773) [4], de Cláudio Manuel da Costa, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens. Realizando matérias épicas em que se fundem fatos relevantes da história colonial com a aderência mítica nativa, essas obras, vinculadas à vertente indianista, caracterizam uma nova etapa da épica brasileira e se inserem no curso da épica ocidental.

2.2.1 *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama

Basílio da Gama, concebendo o epos nativo na saga heroica da colonização, inicia com *O Uraguai*, em continuidade, um novo segmento da narrativa literária de fundação da identidade heroica, inaugurando uma nova etapa de formação da épica brasileira. Na elaboração literária da matéria épica, utilizando o evento histórico da Guerra Guaranítica (1753-1756), confronto bélico entre uma tropa luso-espanhola, sob comando do general português Gomes Freire de Andrade, e os indígenas missioneiros guaranis, chefiados por Cacambo, o poeta explora a contraposição das óticas culturais do colonizado e do colonizador, inerentes à aderência mítica nativa e ao fato histórico, respectivamente, e refunde os referenciais históricos e simbólicos no curso épico do relato. *O Uraguai* é uma nova epopeia que, formalizando o potencial criativo da concepção literária híbrida do arcadismo/neoclassicismo investida no discurso épico, integra a tradição épica

4 A publicação de *Vila Rica* ocorreu em 1839, mas circulou numa cópia manuscrita de 1773 que, considerando a precária condição editorial do período colonial, valia como uma edição da obra.

pela emulação de epopeias clássicas, renascentistas e da neoclássica europeia *La Henriade* (1728) de Voltaire, e se insere no curso da épica ocidental como legítima expressão artística do século XVIII.

Basílio da Gama destaca-se na cena literária do contexto colonial pelo mérito de ser o primeiro intérprete das inquietações e das aspirações intelectuais da Colônia em alcançar a emancipação literária da Metrópole, adequando a criação da esperada expressão identitária colonial à nova formatação poética da épica arcádica. O relato épico da Guerra Guaranítica em *O Uraguai,* construindo a identidade heroica nativa no curso histórico da colonização, inaugura a narrativa literária fundacional da identidade heroica na épica brasileira. Explorando, na elaboração literária da matéria épica, o potencial desrealizador da aderência mítica nativa sobre o evento histórico da guerra, o poeta superpõe e inter-relaciona, sob o impacto da transfiguração mítica das óticas culturais contrapostas no conflito histórico da colonização, as tradições culturais do colonizado e do colonizador na elaboração épica da nova identidade heroica colonial.

A Guerra Guaranítica (1754-1756) foi motivada pela recusa dos indígenas missioneiros ao cumprimento do Tratado de Madri, acordo entre Espanha e Portugal assinado em 1750, que determinava a troca da colônia espanhola das Missões Uruguaias dos Sete Povos pela portuguesa do Sacramento. Por ordem das Coroas Reais acordadas, foi organizada uma tropa luso-espanhola, sob o comando do general português Gomes Freire de Andrade, para submeter os indígenas rebelados chefiados por Cacambo e efetivar a posse portuguesa da terra. O evento histórico compreende a árdua campanha do General Gomes Freire, comandante da tropa portuguesa, perseguindo e pressionando os indígenas a se renderem sob uma negociação pacífica, e o episódio final da guerra, a sangrenta batalha do Caiboaté em que os indígenas guaranis foram massacrados, sob o fogo de pesada artilharia das tropas luso-espanhola.

É no confronto bélico que o herói conquista a identidade épica, a batalha do Caiboaté era, portanto, o segmento heroico que consagraria os heróis da Guerra Guaranítica. O confronto de uma tropa militarmente adestrada, dispondo de poderosa artilharia, com uma tropa de indígenas despreparada, armada de arco e flecha, na batalha do Caiboaté, evento culminante da guerra guaranítica, em que morreram cerca de mil e quatrocentos indígenas em apenas uma hora de luta, contra meia dúzia de feridos e apenas uma morte para cada um dos exércitos aliados, caracteriza do ponto de vista militar um deliberado massacre e não uma ação heroica. Consequentemente, do ponto de vista épico, a batalha do Caiboaté consagra apenas os heróis indígenas que, combatendo a tropa inimiga com arco e flecha, conquistam a identidade heroica com a morte no campo de batalha.

Basílio da Gama, dotado da singular sensibilidade brasileira do intelectual colonizado, concebe a realização literária da Guerra Guaranítica em dois relatos formalmente distintos, o histórico da campanha de Gomes Freire e o bélico do confronto, mas discursivamente reintegrados no percurso épico do poema. Essa engenhosa concepção épica permitiu que o poeta, integrando a ótica cultural do colonizador na instância enunciativa do eu lírico/narrador, consagrasse Gomes Freire como o herói do relato histórico da campanha, omitindo sua participação no massacre indígena do Caiboaté, isentando-o de uma ação nada heroica. Gomes Freire de Andrade era um herói reconhecido, com assento na galeria épica dos heróis portugueses, com a identidade heroica conquistada valorosamente em muitas campanhas de outras guerras em que lutara

O relato histórico da Campanha permite reconhecer a autoridade portuguesa sobre a colônia, enaltecer a excelência humanista de Gomes Freire, o herói civilizador cristão, movido por ideais nobres e altruístas de liberdade, combater intencionalmente à ação catequética dos jesuítas em favor da política pombalina, radicalizando o

conflito entre a Igreja e o Estado, deslocar a ação heroica do conflito bélico com os indígenas para o combate da insurreição ideológica dos padres, os verdadeiros culpados da guerra, ratificar a política colonial da Coroa com a apreciação laudatória dos poderosos e camuflar a intenção nacionalista do poema. Estes são recursos estratégicos de que se serve o poeta para ganhar proteção política e prestígio pessoal e, principalmente, para sintonizar a mensagem poética com a capacidade receptiva do colonizador, assegurando uma recepção intelectual favorável ao poema, sem quaisquer restrições.

O relato bélico do confronto permite que o poeta, integrando a ótica cultural do colonizado na instância enunciativa do eu lírico/narrador, insira a batalha do Caiboaté no contexto histórico da campanha, construindo no curso da ação heroica a identidade épica dos heróis indígenas no campo de batalha. Sob a ação estruturante da ótica cultural do colonizado, o eu lírico/narrador funde os referenciais simbólicos da tradição nativa com os referenciais históricos do confronto bélico, reduzindo a matéria épica do poema ao segmento histórico em que os indígenas atuam, a batalha do Caiboaté, o assassinato de Cacambo na Aldeia, o episódio de Lindoia, o desfile dos heróis e o episódio da morte de Tanajura, que vai do canto II ao IV. A aderência mítica indígena, exercendo ação desrealizadora do fato histórico, constrói o plano maravilhoso do poema, permitindo que os indígenas, passando do plano histórico para o maravilhoso, alcancem a transfiguração mítica que lhes confere a identidade épica do herói.

No canto V, o eu lírico/narrador retoma a ótica cultural do colonizador e finaliza o relato histórico da campanha sobre a figura do herói Gomes Freire de Andrade. Sob essa configuração estrutural, o relato histórico da campanha não é mais que um paratexto interno que serve de contexto para o relato épico do confronto bélico, porém indispensável, conforme vimos, para realização das intenções do poeta, inclusive de velar a proposição nacionalista do poema. Mas tam-

bém para deixar clara a intenção deliberada do poeta em descartar Gomes Freire de Andrade que, ao contrário dos heróis indígenas, não conquistou a identidade épica do herói no confronto bélico da batalha do Caiboaté, e fazer do chefe indígena Cacambo o herói legítimo da epopeia.

O Uraguai, inaugurando a narrativa literária de construção da identidade heroica brasileira no curso histórico da colonização, elabora uma nova identidade literária colonial que, caracterizando a Literatura Brasileira como expressão de uma cultura, levará ao reconhecimento emancipatório da nacionalidade literária. Como toda obra inaugural, *O Uraguai* é também o modelo épico tomado pelos poetas árcades que deram continuidade à narrativa de fundação da nacionalidade literária em suas epopeias, e retomado mais adiante pelos épicos românticos, com toda a liberdade facultada pela independência do Brasil. É no relato épico do confronto bélico, pela autenticidade e simplicidade dos personagens indígenas, pela sutil comoção lírica e pela sensibilidade brasileira da imagística poética, que reside o encanto singular do poema, garantindo-lhe, ao longo dos séculos, a influência literária inconsumada e a recepção de crítica e de público, que define uma obra prima.

2.2.1.1 A heroicização de Cacambo

A heroicização é um recurso épico de que o poeta se serve para qualificar os personagens da epopeia, conferindo ou negando a eles o estatuto épico do herói. Sendo uma atribuição exclusiva do poeta, a heroicização é também um instrumento poético de aferição de juízo de valor que serve de suporte crítico para validar o reconhecimento do herói épico. O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial; a humana, necessária para a realização do feito

histórico; e a mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso. No *Uraguai*, Basílio da Gama atribui a aderência mítica a Lindoia, Cacambo e seus guerreiros, que agem nos planos histórico e maravilhoso do poema, e nega a aderência mítica a Gomes Freire de Andrade e seus soldados, que agem apenas no plano histórico, qualificando Cacambo e seus companheiros como heróis do poema, e não o general Gomes Freire de Andrade e seus soldados.

No Canto III, ainda sob a perspectiva indígena, segue-se, após rápido relato do rescaldo da batalha, a narração dos acontecimentos pós-bélicos, centrando o relato na construção da identidade heroica de Cacambo. O herói se contorcia na rede, em sono agitado, quando Sepé lhe aparece em sonho, o corpo ensanguentado como se ressuscitasse da morte na batalha, e, depois de incentivar o amigo a pôr fogo no acampamento do inimigo, que dormia na outra margem do rio, desaparece glorificado, deixando no céu um rastro luminoso, miticamente transfigurado. O poeta inspirado em Homero, emula a identidade heroica de Aquiles na Ilíada na construção da identidade épica de Sepé que, como aquele, conquista a glória ("Fez proezas Sepé aquele dia.") com a morte na batalha, e a de Ulisses na identidade épica de Cacambo, ao qual é comparado após por fogo no acampamento do inimigo:

> Via nas águas trêmulas a imagem
> do arrebato incêndio, e se alegrava...
> Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,
> Vaidoso da ruína, que causara,
> Viu abrasar de Tróia os altos muros
> (Canto III, 120-124)

Cacambo deseja, tal o herói grego, retornar vitorioso para casa, para sua fiel esposa e seu reino, após incendiar o acampamento inimigo. Mas, entrando na aldeia sem usar um disfarce, como fez o ar-

diloso herói grego, Cacambo, o consagrado herói do poema "Único que na paz e em dura guerra/ De virtude e valor deu claro exemplo" é reconhecido e assassinado pelo pretendente aos seus encargos de esposo e de cacique, e seu corpo foi abandonado insepulto, sem receber as merecidas honras do régio funeral a que tinha direito. Assim como a participação na guerra de Tróia e a volta para casa são dois segmentos da trajetória heroica de Ulisses, a batalha de Caiboaté e a volta para casa são dois segmentos do percurso épico de Cacambo.

O engenhoso episódio de Tanajura encerra o Canto III. A feiticeira apresenta, aos olhos da aflita Lindóia, a expulsão dos jesuítas, configurada na destruição e reconstrução de Lisboa. Com a projeção de Pombal e seus feitos no maravilhoso indígena, o relato da ação épica constrói a identidade heroica do Marquês.

Assim, aproveitando o recurso épico da visão profética, o poeta encadeia os feitos históricos de Pombal na ação heroica do relato épico, glorificando, por antecipação, o herói que expulsaria os jesuítas do Brasil. Por isso que, no poema, o herói vinga, com sua ação futura, a morte presente de Cacambo, vítima da traição dos padres.

> Ai! Muito tarde, a crédula cidade.
> Os olhos põe no chão a Igreja irada
> E desconhece, e desaprova, e vinga
> O delito cruel e a mão bastarda.
> Embebida na mágica pintura
> Goza as imagens vãs e não se atreve
> Lindóia a perguntar. Vê destruída
> A República infame, e bem vingada
> A morte de Cacambo. E atenta e imóvel
> Apascentava os olhos e o desejo,
> E nem tudo entendia, quando a velha
> Bateu co'a mão e fez tremer as águas.
> (Canto III, 306-317)

No Canto IV, o eu lírico/narrador aproveita os preparativos do frustrado casamento de Baldeta para narrar o desfile das esquadras indígenas, configurando, numa sucessão de quadros, a galeria épica dos heróis:

> Vinha o índio Cobé disforme e feio,
> Que sustenta nas mãos pesada maça,
> Com que abate no campo os inimigos
> Como abate a seara o rijo vento.
> .....
> Foi o segundo, que de si fez mostra,
> O mancebo Pindó, que sucedera
> A Sepé no lugar: inda em memória
> Do não vingado irmão, que tanto amava,
> Leva negros penachos na cabeça.
> É que têm por injúria morrer velhos.
> .....
> Segue-se Caitutu, de régio sangue
> E de Lindóia irmão. Não muito fortes
> São os que ele conduz; mas são tão destros
> No exercício da frecha que arrebatam
> Ao verde papagaio o curvo bico,
> .....
>
> Num cavalo da cor da noite escura
> Entrou na grande praça derradeiro
> Tatu-Guaçu feroz, e vem guiando
> Tropel confuso de cavalaria,
> Que combate desordenadamente.
> (Canto IV, 65-109)

A narração prossegue com o relato do famoso episódio da morte de Lindóia, construindo, por seu ato de amor e fidelidade, emulação de Cleópatra e de Penélope, a identidade heroica da primeira heroína indígena a ingressar na galeria épica dos heróis brasileiros:

Ficou desamparada na espessura,
E exposta às feras e às famintas aves,
Sem que alguém se atrevesse a honrar seu corpo
De poucas flores e piedosa terra.
Fastosa egípcia, que o maior triunfo
Temeste honrar do vencedor Latino,
Se desceste inda livre ao escuro reino
Foi vaidosa talvez da imaginada
Bárbara pompa do real sepulcro.
Amável indiana, eu te prometo
Que em breve a iníqua pátria envolta em chamas
Te sirva de urna, e que misture e leve
A tua e a sua cinza o irado vento.
(Canto IV, 205-217)

O relato segue seu curso com o incêndio da aldeia, o episódio da morte da feiticeira Tanajura, queimada viva, no molde das coivaras humanas da inquisição, e a entrada da tropa na aldeia destruída pelo fogo. O eu lírico narrador, contemplando as ruínas da aldeia, faz uma comovida invocação de agradecimento ao Gênio nativo pela inspiração do canto, e encerra o Canto IV.

Gênio da inculta América, que inspiras
A meu peito o furor que me transporta,
Tu me levanta nas seguras asas.
Serás em paga ouvido no meu canto.
E te prometo que pendente um dia
Adorne a minha lira os teus altares.
(Canto IV, 285-289)

A intervenção direta do eu lírico narrador no relato narrativo, com o uso da primeira pessoa na promessa feita à heroína do poema e no extravasamento do furor épico nos versos finais, não deixa dúvida de que o canto épico de *O Uraguai* se encerra no canto IV, mediante o esgotamento da ação heroica dos indígenas.

No Canto V, com a retomada da perspectiva estruturante do colonizador, o eu lírico/narrador conclui o relato do paratexto histórico da campanha, utilizando o episódio da Abóbada do Templo para a punição dos padres, os supostos culpados do cativeiro da América, aplicando a justiça poética. Por fim, a heroica ação pacificadora de Gomes Freire prevista para o segmento histórico pós-bélico, com a libertação dos índios do jugo dos padres e a recuperação da aldeia, restaurando assim o processo civilizatório, frustrada pelo incêndio e o abandono da aldeia. Ainda assim, o poeta engendra, para minimizar o fracasso da ação heroica de Gomes Freire, uma vitória metafórica do herói sobre os jesuítas, configurada na descrição da abóbada do templo, e sobre os indígenas, implícita na submissa recepção da comunidade indígena, concluindo o relato épico:

> Entra no povo e ao templo se encaminha
> O invicto Andrade; e generoso, entanto,
> Reprime a militar licença, e a todos
> Co'a grande sombra ampara: alegre e brando
> No meio da vitória. Em roda o cercam
> (Nem se enganaram) procurando abrigo
> Chorosas mães, e filhos inocentes,
> E curvos pais e tímidas donzelas.
> Sossegado o tumulto e conhecidas
> As vis astúcias de Tedeu e Balda,
> Cai a infame República por terra.
> Aos pés do General as toscas armas
> Já tem deposto o rude Americano,
> Que reconhece as ordens e se humilha,
> E a imagem do seu rei prostrado adora.
> (Canto V, 125-139)

Em resumo da análise, considerando a concepção épica de fundação da identidade heroica nativa no curso histórico da colonização com a intenção de fundir as tradições luso-europeia e nativa na

construção literária de uma matriz cultural brasileira, a projeção dos heróis indígenas na galeria épica dos heróis brasileiros e, em particular, por ter criado o modelo épico da narrativa literária de fundação, pode-se dizer que o legado de Basílio da Gama constitui uma relevante expressão identitária de construção da nacionalidade literária no contexto colonial do século XVIII.

2.3 O ciclo épico romântico

No século XIX, uma nova manifestação do discurso épico, investido pela concepção literária romântica, que nomeio Modelo Épico Romântico, assinala uma nova etapa da épica ocidental. Vinculado à Matriz Épica Romântica, o Modelo Épico Romântico filia-se diretamente ao Modelo Épico Barroco e, indiretamente, ao Modelo Épico Medieval, reproduzidos, sob o influxo da nova concepção literária, no processo de integração da tradição épica ao novo modelo. De um modo geral, os poetas do século XIX retomam a tradição épica a partir da emulação direta dos autores barrocos e medievais, que lhes servirão de modelo, mas referenciam também os épicos clássicos e renascentistas, refluindo, desse modo, à fonte originária da inspiração épica. A emulação, como já esclarecemos, é uma exigência épica que tem a dupla função de possibilitar o reconhecimento de uma nova manifestação do discurso épico sob uma nova concepção literária, e inserir as novas obras no curso da épica ocidental.

Os épicos românticos retomam a identidade heroica nativa de fundação, legado dos árcades, e, realizando matérias épicas em que se fundem eventos históricos da colonização com referenciais simbólicos da aderência mítica nativa e com referenciais simbólicos emergentes das representações socioculturais da nova sociedade, em face da independência política do Brasil, se empenham na construção épica da identidade brasileira de povo e nação. O indianismo e o na-

tivismo, revalidados na construção da expressão diferenciadora da brasilidade, tornam-se, sob o influxo criativo da épica romântica, o princípio fundador da nova tradição cultural brasileira. E, dessa forma, as epopeias brasileiras, fundindo referenciais simbólicos indígenas com referenciais históricos da colonização do Brasil, constroem uma ancestralidade mítica de nossa formação cultural, perpetuando a memória heroica nativa na construção da identidade épica dos heróis nacionais.

As nossas epopeias românticas se inscrevem no percurso épico brasileiro e se inserem, ao mesmo tempo, no curso da épica ocidental, contribuindo, por um lado, para a construção da nova identidade heroica nacional e, por outro, para sustentação da inequívoca permanência da epopeia no século XIX.

Não é por acaso que as duas primeiras epopeias românticas, a de Ladislau Titara e a de Teixeira e Sousa, compartilham o importante evento histórico da Independência do Brasil na elaboração da dimensão real da matéria épica. Embora centrado em contextos diferentes, o bélico da guerra da Independência na Bahia e o político da declaração da Independência no Ipiranga, e tenham heróis distintos, o Visconde de Pirajá e D. Pedro I, respetivamente, os relatos narrativos se desenvolvem sob a mesma intenção épica de construir a nova identidade heroica brasileira de povo e nação.

2.3.1 *Paraguassu* (1835), de Ladislau dos Santos Titara

Paraguassu (1835), de Ladislau dos Santos Titara, primeira epopeia romântica brasileira, canta os feitos dos heróis que lutaram na guerra da Independência na Bahia, evento do qual o autor participou como voluntário e integrante do exército nacional, que expulsou, em Dois de Julho de 1823, os portugueses da Cidade de São Salvador. Inspirada na tradição épica dos árcades, inaugura um novo capítulo da

narrativa histórica de fundação da nacionalidade literária brasileira e, projetando a construção da identidade heroica no novo contexto histórico da Independência do Brasil, celebra os novos heróis nacionais. O poeta concebeu, de uma forma bastante criativa, que, na elaboração literária da matéria épica, poderia fundir no campo de batalha, pelo recurso mimético da emulação épica, a aderência mítica da épica clássica na construção da identidade heroica lusitana e, de igual modo, a aderência mítica nativa da épica arcádica na construção da identidade heroica brasileira, contrapostas no plano maravilhoso do poema. Assim concebido, na elaboração literária do confronto bélico entre portugueses e brasileiros, o poeta, emulando a aderência mítica clássica a partir, principalmente, dos concílios dos deuses em *Os Lusíadas,* refunde a ação intercessora dos deuses no novo contexto histórico da guerra e a identidade heroica clássica na identidade épica dos novos heróis e, emulando a aderência mítica nativa arcádica, principalmente a partir do *Caramuru*, o poeta refunde igualmente a ação intercessora das entidade míticas no curso da guerra e a heroicização indígena na construção épica da nova identidade heroica brasileira.

Enquanto as batalhas da guerra se desenvolvem no plano histórico, ocorre no plano maravilhoso o confronto das entidades intercessoras, míticas e heroicas, pela disputa do favor e do merecimento divino. Aqui aparecem Vênus e Baco, entidades essencialmente míticas, ou seja, sem condição histórica, operando em favor dos portugueses, agindo por simpatia e sedução, em confronto com as entidades heroicas, ou seja, com condição histórica como Paraguaçu, que atuam em favor dos brasileiros por justiça, em defesa dos ideais humanos de pátria e liberdade.

Na citação abaixo dos primeiros versos da intervenção de Catarina (nome de batismo cristão da Paraguaçu), fica bem claro que é a "Indígena Família" que motiva sua ação, daí, a exclusão de Diogo Alvares Correa na emulação da identidade heroica do poema de Santa Rita Durão:

Ao vero cedem fictícios Numes;
E Catarina Augusta, alma Princeza,
Do transparente assento, que no Olimpo,
Prêmio à piedade sua, dado fora,
Sombria, entre magoada, a mente aplica
Da Indígena Família ao estrito apuro.
Os, depois que o transato percorrera,
Graúdos astros, que lhe as faces ornam,
Elevando acendidos, desarrima
Da pensadora destra o aflito rosto;
E assim que do alto Deus lhe orvalha o aprove,
Alígera se incumbe, e generosa
De a sorte ao berço melhorar querido
(Canto I)

O mais importante, porém, é que os heróis individualizados do passado, irmanados agora na causa patriótica integrativa do presente, fundem os referentes históricos e simbólicos das representações socioculturais da colonização na construção da nova identidade heroica nacional, política e historicamente legitimada. Ou seja, a vitória na guerra da Independência na Bahia faz do Brasil uma Nação e dos combatentes brasileiros indígenas, negros e brancos, lutando sob a mesma bandeira em defesa da mesma causa, definem o novo perfil do herói da Pátria brasileira. Emulando a identidade heroica da épica árcade-neoclássica o poeta refunde os referenciais simbólicos da narrativa colonial no contexto histórico da Independência. As invocações do Anjo da Liberdade (Cantos I, II e IX), personificando o ideário romântico, definem bem a concepção literária romântica investida no novo modelo épico.

A integração da tradição épica cumpre a função de inserir *Paraguassu* no curso da épica ocidental, além de projetar os combates históricos da guerra num contexto épico reconhecido, imprimindo-lhes, com o reforço da similaridade (qual, como, tal, quando), a marca da

grandiosidade. Mas é na emulação da identidade heroica da épica árcade-neoclássica e na integração romântica da mítica indianista, que o poeta encontrará os verdadeiros referenciais simbólicos para a construção da mova identidade heroica. Por exemplo, as invocações do Anjo da Liberdade:

> Anjo Benigno, que feliz à Humanos,
> Para exalçar nações, dos Céus baixaste:
> Augusta, ó Liberdade, eia, me inspira;
> E d'Épico instrumento os sons canoros
> Dá, que divinos guardem, sobranceiros
> Aos turvos lagos do esquecido Letes,
> Heróis quanto criou guerreira a Pátria:
> E, animados por Ti, prodígios quantos
> C'roa cingiram, de fulgor perene,
> As, d'alto jus à glória, honrosas lidas,
> Que salvo o Pátrio berço, à pleno, deram,
> No assunto, sem igual, tua influência
> Sobeja o voar implume esteie à Musa.

Paraguassu de Ladislau dos Santos Titara é uma epopeia autêntica, filiada ao Modelo Épico Romântico, que, além do mérito de ser a nossa primeira epopeia romântica, inaugura a nova narrativa literária da fundação histórica da identidade brasileira, e se insere legitimamente no percurso da épica brasileira. Fazendo a passagem da épica arcádica para a épica romântica, o poema promove a interação dos heróis da tradição indígena que, agenciam o plano maravilhoso, com os novos heróis brasileiros da guerra, que são os agentes do plano histórico, encadeados no curso da ação heroica. Com isso, funde no diálogo intertextual os referenciais históricos e simbólicos do contexto sociocultural da colônia portuguesa com os novos referenciais históricos e simbólicos do contexto sociocultural da nação brasileira. Ou seja, integra a identidade heroica do passado, emulada da épica

arcádica através do diálogo intertextualizado, principalmente com Santa Rita Durão e Basílio da Gama, na construção da nova identidade heroica brasileira de povo e nação.

2.3.2 *A Independência do Brasil* (1855)[5] de Teixeira e Sousa

A Independência do Brasil é a segunda epopeia brasileira romântica, que integra a tradição épica sob a inspiração de Dante, Camões e Cláudio Manuel da Costa, projetando-se assim no curso da épica ocidental, e, pela realização literária do evento histórico da Independência do Brasil, se insere no percurso da épica brasileira.

Emulando a construção épica do relato de *Vila Rica,* de Cláudio Manuel da Costa, Teixeira e Sousa concebe o percurso épico do seu poema no curso histórico de ida e de volta de duas viagens de D. Pedro I, motivadas pela instabilidade política, a primeira Rio/província de Minas/Rio e a segunda Rio/São Paulo/Rio, que culminam com o heroico brado "independência ou morte", ato simbólico de declaração da Independência do Brasil. Vinculando o evento histórico do Ipiranga ao da Conjuração Mineira, integra em continuidade o evento fundador da saga heroica da independência, como Titara integrou o fundador da saga heroica do descobrimento.

O herói inconfidente aparece a D. Pedro I no curso de sua viagem a Minas, na figura de um velho e, ao final de num diálogo contundente, em que resume o fracasso do movimento libertador da Inconfidência Mineira e o destino trágico dos inconfidentes, profetiza o feito futuro do jovem herói:

5 Utilizo o texto da 1ª edição: Vol. 1 – Rio de Janeiro. Typ. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847. Vol. 2 – Rio de Janeiro. Emp. Typ. Dous de Dezembro de P. Brito, 1855.

PEDRO.
— Quem és? porque aqui estás, misero ente?!
Serás um pecador, que compungido,
Neste sombrio serro penitente
Choras pecados teus arrependidos? —

VELHO.
— Sou um desses da mísera sociedade,
Que em Minas hastear já quis outrora
O Pendão da suprema Liberdade,
Que morreu sufocada em sua aurora!
A justiça da regia majestade
Co'a força atroz, que rápida devora,
Um raio desfechou de sua ira,
E nos abismos nosso plano atira!
.....
PEDRO.
— Alma pura do céu! homem tão santo,
De contar-me o que vês faze-me graça...—

VELHO.
Dos fados do Brasil não posso tanto....
E fala:—Porém sabe satisfeito
O que breve verás a teu respeito.

— O sacrossanto grito, o grito forte
De liberdade, que troar primeiro,
Sublime em tudo—INDEPENDÊNCIA, OU MORTE—
Não há de ser em ti, nobre Janeiro.
.....
— Tu serás, tu serás, Jovem famoso,
O grão Libertador da Pátria cara'
E no vindouro um nome glorioso
Já te reserva a Fama a mais preclara!
Esta gloria, este fado grandioso
Para ti, ó Mancebo, se prepara!

Pois será deste solo Brasileiro
O grão Libertador— PEDRO PRIMEIRO! —

Assim, mesmo sem mencionar os nomes dos heróis inconfidentes, Tiradentes projeta-se com sua "família inconfidente" no percurso épico de conquista da Independência do Brasil na epopeia de Teixeira e Sousa, como Catarina/Paraguaçu e a "família indígena" na epopeia de Titara.

Destaco, em resumo da análise do poema, que Teixeira e Sousa integra a tradição épica pela explicitação da intenção épica, pela referenciação poética da épica ocidental e, particularmente, pela emulação da *Divina Comédia* de Dante, que lhe permitiu contrapor paganismo e cristianismo para excluir a ação intervencionista das deidades mitológicas do plano maravilhoso do poema. Por outro lado, o poeta integra a tradição épica nacional pela referenciação poética da épica árcade-neoclássica e, emulando a concepção épica de *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa, constrói o relato épico a partir do encadeamento de eventos históricos e lendários no curso das viagens de D. Pedro I, fundindo os referenciais históricos e simbólicos da identidade heroica colonial com os referenciais históricos e simbólicos das representações socioculturais da nova sociedade, para a construção épica da nova identidade heroica brasileira de povo e nação. Essa identidade heroica nacional, manifestada no ideário da concepção literária romântica, permite que a comunidade reconheça nela a transfiguração mítica de sua história.

Todas as nossas epopeias românticas integram, favorecidas pela Independência do Brasil, a aderência mítica nativa na construção da nova identidade heroica, através do diálogo com a épica árcade. No Canto IX de *Paraguassu*, como parte das comemorações públicas da Independência do Brasil, conquistada pelas brigadas militares e civis de combatentes indígenas, negros e brancos, ocorre o desfile apoteóti-

co das tropas pelas ruas da cidade, todos os bravos batalhões, um após o outro, sob os aplausos da população, fazendo a sagração épica da identidade heroica da nação brasileira, numa integração imagística evocativa do desfile épico individualizado dos heróis de *O Uraguai,* perfilados nos funerais de Lindoia. Vejamos:

> Egrégios batalhões, de Marte inveja,
> Firmes ameias, que a cidade c'roam,
> A brados montam de vitória eterna;
> E pela Soledade o ingresso coube
> Á Lima, o General, que herói triunfa,
> Da belicosa Lusitânia altiva:
> E, quais out'ora vencedores dela,
> Capurnio, Dolabella, e outros entraram
> De Roma o muro; tal entra ele ufano
> Os da invicta Bahia, a ladeá-lo
> Barros, da Divisão Direita o Chefe;
> Torres, e cabos vários. Imediata
>
> Aos Fluminenses; Olindana Gente,
> Segues a abrilhantada; após vaidosos
> Os Ceroulas, que edificante imagem,
> Com a despida planta, à Humanos prestam,
> Cheios de glória, se de vestes faltos.
>
> Punham fecho à coluna os já famosos
> De Henrique Dias filhos, e os Velones,
> Que com a liberdade, obtém felizes
> Para si novo Berço. As imitandas
> Religiosas, da Pátria entusiastas,
> Que em garboso Mosteiro ali se encerram,
> Fronteiro lhe altearam decoroso,
> (Em tempo, que, se dito, não creras)
> Viçoso arco! Por ele, em pompa, cruzam
> Os que ao Lar o ser livre asseguraram;

Os que tudo arriscaram defensores,
E sobre quem o céu bênçãos derrama

As epopeias que constroem o percurso da épica romântica na Literatura Brasileira são, por ordem de publicação: *Paraguassu* (1835, v. 1 e 1837, v.2), de Ladislau dos Santos Titara, *A Independência do Brasil* (1847-1855), de Teixeira e Sousa, *A Lágrima de um Caeté* (1849), de Nísia Floresta, *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias (1823-1864), *Colombo* (1866), de Araújo Porto Alegre (1806-1879), e *O Guesa* (1888), de Joaquim de Sousândrade. Em todas elas, encontramos a presença indígena, o que se justifica claramente pelo viés indianista que caracterizou esse momento da produção literária nacional.

2.4 O ciclo épico moderno (Século XX)

A épica moderna elabora a matéria épica a partir da utilização de uma estrutura mítica para a representação histórica de fatos concretos, fundindo as dimensões real e mítica literariamente no relato épico. A concepção literária modernista, que investe o discurso épico em suas manifestações contemporâneas, investe, igualmente, os discursos lírico e narrativo, de modo que a epopeia moderna compartilha, através da instância enunciativa do eu lírico/narrador, os mesmos recursos literários da narrativa de ficção, e poéticos da lírica. A lírica modernista, por exemplo, integrando o recurso poético da auto-referenciação no princípio mimético da criação artística, desenvolve uma reflexão metalinguística no âmbito discursivo do próprio poema, convertendo o ato da criação em matéria poemática, possibilitando o diálogo do novo poema com outros poemas e/ou poéticas do presente e do passado, do qual decorre outra característica marcante da lírica moderna, a intertextualidade.

Também e de igual modo, a epopeia moderna integra o recurso épico da emulação no processo mimético da criação e, convertendo as epopeias configuradas no curso da épica ocidental em matéria de novos poemas épicos, promove o diálogo intertextual da nova epopeia com outras epopeias e/ou tradições épicas do presente e do passado.

Para ilustrar o heroísmo indígena no contexto do ciclo épico moderno da Literatura Brasileira, apresento algumas reflexões sobre o poema *Martim Cererê*, do poeta Cassiano Ricardo, destacando o fato de, na Literatura Brasileira, encontrarmos uma extensa produção épica que, certamente, originará novas abordagens em outros momentos desta *Historia de la Epopeya en las Américas*.

2.4.1 *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo

Cassiano Ricardo retoma as vertentes épicas do descobrimento e da ação colonizadora na elaboração literária da matéria épica de seu poema, resgatando a tradição épica no contexto literário do Modernismo, e elabora, em continuidade, um novo segmento da narrativa de fundação da identidade heroica brasileira. A participação do Poeta na fase inicial de implantação do Modernismo, qualificada como heroica e demolidora, como um dos líderes do Movimento Verde Amarelo, contribuiu para firmar a proposta de ruptura e acelerar a renovação dos padrões estéticos vigentes. Mas, para o épico de 1928, a fase iconoclasta da derrubada estava consumada e era chegada a hora de realizar a almejada descoberta literária do Brasil.

Martim Cererê[6] é uma epopeia legítima, moderna pela nova concepção épica, brasileira pela contextualização histórica da matéria épica, reconhecida em sua nova forma poética pela adequação à

6 Utilizo a edição Ricardo, Cassiano. **Martim Cererê**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

concepção literária moderna que define, conceitual e formalmente, os novos padrões poéticos e narrativos do século XX. Vinculada ao Modelo Épico Moderno, estrutura-se do plano literário, onde o relato está centrado, para o plano histórico, onde o herói realiza o feito histórico, e para o maravilhoso onde experimenta a transfiguração mítica da heroicização. Configura o percurso épico no relato de uma viagem literária, concebida no contexto de fala do presente, no curso da qual encadeia os referenciais históricos e simbólicos de criação da nova tradição literária brasileira.

Martim Cererê compõe-se de um argumento e 77 poemas com títulos próprios e não numerados, conformados a variados esquemas métricos, estróficos e rímicos, distribuídos em seis blocos narrativos sem título, distinguidos formalmente pelas sinopses e as epígrafes que lhes servem de abertura. Configura o percurso épico no curso de uma viagem literária que refunde contextos históricos/míticos do descobrimento e da ação colonizadora no contexto de fala da viagem. O poeta renova também a forma tradicional de expressão da intenção épica, a Dedicatória, por exemplo, vem após o título, e a Proposição implícita no Argumento, um breve resumo da lenda tupi, tipo uma sinopse básica da criação do poema.

Para integração da tradição épica, o poeta configura a emulação épica nas epígrafes que compõem com as sinopses a abertura dos blocos narrativos. Para o primeiro bloco, que aborda a lenda indígena, o poeta faz uma citação de *O Selvagem* de Couto Magalhães, para o segundo, que trata da viagem do descobrimento, e o terceiro, que refere a descoberta e posse da terra, faz duas citações de *Os Lusíadas* de Camões, para o quarto bloco, que relata a conquista do sertão pelos bandeirantes, três citações épicas importantes, uma de *A descoberta das Esmeraldas* (1689), manuscrito perdido do poema de Diogo Grasson Tinoco, citado por Cláudio Manuel da Costa na epopeia *Vila Rica*, outra de *Os Argonautas* de Apolônio Rhodio, e a última de *Metamorfoses*

de Ovídio. Os blocos quinto e sexto apresentam somente as sinopses de abertura. Acrescentam-se aos recursos comentados aqui, que explicitam a concepção épica do poema, a intenção confessa do poeta, registrada nos diversos prefácios que acompanham as doze edições em vida do autor, além do reconhecimento da natureza épica do poema pelos críticos.

O diálogo intertextualizado de Martim Cererê com a tradição épica brasileira, sobretudo com a épica romântica de Porto Alegre e de Sousândrade, e com épica parnasiana de Olavo Bilac e Batista Cepellos, revela o recurso mimético da emulação épica, desenvolvido no curso da épica ocidental como mecanismo metalinguístico de autorreconhecimento da epopeia. Inspirado nos dois épicos românticos, que integraram em suas respectivas epopeias de fundação da civilização americana, *Colombo* e *O Guesa,* a américa mítica pré-colombiana em conexão com o desenvolvimento da américa histórica pós-colombina, o poeta integra, utilizando a gênese mítica da lenda indígena, o Brasil pré-cabraliano em conexão com o Brasil pós-cabraliano da gênese histórica. Inspirado nos dois épicos parnasianos, que construíram a matéria épica de suas respectivas epopeias, *O Caçador de Esmeraldas e Os Bandeirantes,* na vertente épica do bandeirismo, o poeta reconstruiu a heroica conquista do sertão na monumental hibridação da identidade épica dos gigantes de botas.

Martim Cererê teve uma boa recepção crítica desde sua publicação e vem conquistando ao longo dos anos uma penetração no âmbito das representações culturais brasileiras que lhe tem conferido a meritória consagração de ser a epopeia nacional brasileira. Configurado no percurso épico da narrativa heroica das origens e da formação sociocultural do Brasil nos contextos mítico e histórico, pré e pós-cabraliano, o poema integra as três vertentes heroicas da brasilidade, hibridadas na formação da nova tradição literária brasileira. *Martim Cererê,* integrando estrutural e dialogicamente a ver-

tente épica do Descobrimento, através do diálogo intertextualizado com as epopeias brasileiras do passado vinculadas a essa vertente heroica, de que são exemplo a árcade *Caramuru* de Santa Rita e a romântica *Paraguassu* de Ladislau Titara, é uma epopeia brasileira moderna do descobrimento. Integrando, de igual modo, a vertente heroica do Indianismo, através da intertextualidade dialógica com as suas antecessoras vinculadas a essa vertente épica, de que são exemplo, entre outras, a árcade *Uruguai* de Basílio da Gama e *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, *Martim Cererê* é uma epopeia brasileira indianista. E é, igualmente, uma epopeia brasileira do bandeirismo que, dialogando com a barroca *A descoberta das Esmeraldas* de Diogo Grasson Tinoco, a árcade *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa e a parnasiana *Os Bandeirantes* de Batista Cepellos, entre outras, integra estrutural e dialogicamente a vertente heroica do bandeirismo.

Centrando o relato épico no plano literário, o eu lírico/narrador integra o contexto de fala do Brasil pré-cabraliano no presente histórico da viagem literária, configurando, nos II poemas do bloco I, a lenda tupi da criação do mundo. Segundo a lenda, no poema Coema Piranga, que abre o bloco, "de primeiro no mundo/ só havia sol mais nada/ noite não havia", ou seja, o mundo estava imobilizado na temporalidade mítica do Sol estático, carecendo de um elemento importante de sua cosmologia, a noite. Diz a lenda: "mas dois frutos havia/ e num deles morava/ a Noite no outro o Dia/ mas ninguém sabia/ em que galho em que arbusto/ é que a Noite estaria/ e onde estava o Dia" e os indígenas vão procurar a Noite para a gênese do mundo.

O poeta utiliza a estrutura mítica da lenda de criação do mundo para representação histórica da criação (descobrimento) do Brasil, cuja gênese seria um encontro marcado das três raças, a indígena era a única que existia no tempo mítico do Brasil pré-cabraliano:

havia só manhã
uma manhã espessa
com a coroa de plumas
vermelhas à cabeça
só manhã no mundo

pois noite não havia
só manhã no mundo
sem nenhuma ideia
de haver noite nem dia

Então os indígenas, atendendo ao chamado genésico, se deslocam numa lenta viagem em direção ao litoral, à procura da Noite (o negro), poema "Canto de Guerra":

E sem mais teretetê
troaram os maracás.
Todos os homens que havia
se puseram de pé
na manhã de cinema
onde se desenrola
o desenho animado
do mundo primitivo.
.....
Que é isto? é o grande dia!
Então o Rei do Mato
pintado a jenipapo
e urucum,
partiu lesto, levando
os povos da manhã
para os lados do Atlântico
sob um dourado açoite,
o sol,
à procura da Noite ...

No Brasil primitivo pré-cabraliano, havia uma mulher "cabelo muito verde/ olhos-muito-ouro" chamada Uiara, a Eva brasileira primordial. No episódio lírico de Aimberê, o adão indígena faz uma declaração de amor a Uiara que, pedida em casamento, diz que sim, desde que o pretendente lhe trouxesse a noite. O herói parte em busca da noite, mas, embora encontre o coco em que a noite estava aprisionada, o herói acaba seduzido pela curiosidade e pela tentação do Pererê (curiosamente, uma entidade brasileira), e abre o coco antes do tempo e fracassa em sua missão de inaugurar o tempo histórico com a alternância Noite/Dia, fazendo a passagem do Brasil mítico para o histórico, deixando a proposta em aberto.

Uiara

No país do sol
onde só havia sol
(noite não havia)
havia uma mulher
verde olho de ouro
vestida de sol
imagem da manhã
sem noção do amanhã
verde sem ideia
do que se diz verde
(que não se alcança)
ouro sem noção
do que seria o ouro
sol sem solução
mulher gravada a ouro
num friso marajoara
cabelo muito verde
olhos-muito-ouro

chamava-se Uiara.

No bloco 2, centrando o relato épico no plano literário, o eu lírico/ narrador integra o contexto de fala do Descobrimento no presente histórico da viagem literária, configurando, nos 5 poemas do bloco, a chegada do colonizador, o encontro com o índio, a celebração da primeira missa, o nome da terra e a declaração de amor do marinheiro branco. Chega "o dia português/ que saltara das ondas", trazendo o novo pretendente:

A PRIMEIRA PERGUNTA
O monstro marinho
que se mexia, subindo e descendo,
dentro do anil redondo d'água,
desenrolou os seus músculos de ondas na praia.
E o marinheiro
que atravessara o Mar da Noite
saltou dos ombros dele
na manhã verde clara:
-faça o favor, é aqui que mora Dona Uiara?

O encontro das duas raças faz a passagem do Brasil mítico pré-cabraliano para Brasil histórico pós-cabraliano:

O "ACHAMENTO"
A terra é tão fermosa
e de tanto arvoredo
tamanho e tão basto
que o homem não dá conta.

No clarão matutino
os tucanos rombudos,
eram como figuras
a lápis encarnado
e que houvessem fugido
do caderno escolar
em que Deus aprendia
desenho, em menino.

Tupis em alvoroço,
tribos guerreiras, mansas,
troféus verdes na ponta.
dos chuços e das lanças.
Jequitiranabóias.
Colar de osso ao pescoço,
vermelhas araçóias,
cocares multicores.
Cada qual com o seu sol
de plumas à cabeça.
Guerreiros da manhã
que haviam já descido
dos Andes à procura
da Noite, que estaria
para os lados do Atlântico.
.....
tal como Deus o fez,
vem o dono da casa
e oferece o que é seu:
águas, cobras e flores
.....
Parece que dois povos
tinham marcado encontro
à sombra de tal Serra,
nessa manhã sem par.
Um, que vinha do Mar
seguindo a lei do Sol,
em busca de um tesouro
chamado Sol da Terra
(um novo Tosão de Ouro);
.....
outro vindo da Terra
para os lados do Atlântico
à procura da Noite
como se adivinhas e,
por estranha magia,

que havia o Mar da Noite.
Pois no fundo das águas
é que a Noite estaria.

O novo episódio lírico, com a declaração de amor do Adão português, reproduz o momento edênico originário no plano histórico:

DECLARAÇÃO DE AMOR
Eu vim do mar! Sou filho de outra raça.
Para servir meu rei andei à caça
de mundos nunca vistos nem sonhados,
por mares nunca de outrem navegados.
.....
E agora, ó Uiara, eu sou um rouxinol.
Épico só no mar, lírico em terra,
quero gorjear à beira do regato
e o teu beijo colher, fruta do mato,
no teu corpo pagão, quente de sol.
E agarrar-me aos teus seios matutinos,
nauta que amou centenas e centenas
de ondas em fúria e veio naufragar,
depois de tudo~ em duas ondas morenas,
que valem mais, em sendo duas apenas,
do que todas as ondas que há no mar.
.....
Eu vim do mar! Sou filho da procela,
Trago uma cruz de sangue em cada vela.
Para sentir a glória de te amar,
lobo do oceano acostumado a tudo,
épico só no mar, lírico em terra,
estenderei o couro de um jaguar
sobre este chão que ficará um veludo
mais verde, mais macio do que o mar. , .
No mar, o bravo peito lusitano.
Em terra o amor em primeiro lugar.

O episódio lírico, vinculando estruturalmente o bloco 3 ao 2, processa a hibridação do contexto de fala histórico do Dia português com o mítico da Manhã indígena no contexto épico do relato, configurados dialogicamente nos 7 poemas. Uiara aceita a proposta de casamento do marinheiro, desde que ele lhe trouxesse a Noite:

> O "SOL DA TERRA"
> Quem quiser me desposar
> tem que trazer a grande noite
> que mora no mar;
> tem que subir a grande serra
> que é a Serra do Mar;
> tem que apagar o Sol da Terra
> com a Noite vinda do mar ...
>
> Não há Noite na Terra e, francamente,
> sem Noite não me caso com você.

O herói entrou em seu navio e foi buscar a Noite, que morava numa terra muito distante:

> Onde estaria a noite?
> Pois a Noite estaria
> não mais no País das Palmeiras,
> nem no fundo das Águas,
> mas numa terra, ainda mais longe,
> "onde jazem os povos a quem nega
> o filho de Climene cor do dia".

O herói, vitorioso em sua missão, trouxe a Noite africana, consumando o encontro das raças:

> O Navio Negreiro
> E qual não foi a alegria
> da Uiara na manhã clara!

No instante em que o marinheiro
saltou do Atlântico em primeiro
lugar e, logo depois,
fez descer de dois em dois
uns homens tintos retintos
que haviam trazido a Noite.

No bloco 4, o mais longo de todos, com 39 poemas, o eu lírico/narrador integra os contextos de fala da ação colonizadora no curso da viagem literária, e configura a narrativa heroica da conquista do Sertão no percurso épico do relato, em dois segmentos narrativos. O primeiro, configurado nos cinco poemas iniciais, vai da celebração do casamento de Martim com a Uiara, até o início do bandeirismo.

"CONJUGO VOBIS"
E ali mesmo na praia,
ante um altar forrado de onça
e entre vergonhas assustadas
um jesuíta canário,
chamado Anchieta, e também vindo
dentro do Pássaro Marítimo,
celebra o casamento do homem branco
(que viera cavalgando uma onda azul)
com a mulher mais bonita do mundo
(cabelos verdes, olhos amarelos).

"Conjugo vobis."

Anchieta é o herói da ação desbravadora no início da colonização:

E AGORA? E A SERRA DO MAR?
E agora? e a Serra do Mar?

E logo os três, Santo Anchieta
(com os seus trinta Anjos da Guarda)
e mais o velho Marujo
(Cabral me contou e eu vim)
e sua mulher, a Uiara
(cabelo verde, olho de ouro)
subindo pela parede
azul e perpendicular
(caminho jogado no ar)
sobem a Serra do Mar.

Os bandeirantes são os heróis do segundo segmento narrativo, os conquistadores do Sertão mítico, inóspito e fantástico, comparado ao mar mítico e desconhecido dos navegadores. Estes heróis têm, como filhos de Martim e Uiara, a identidade épica originária, que os permite agir nos planos histórico e maravilhoso, daí os Gigantes de Botas:

RAÇA CÓSMICA
Mas o Marujo português havia casado com a Uiara
e pronto! nasceram os Gigantes de Botas.
Que a princípio eram três.
Heróis geográficos coloridos que irão cruzar o chão
da América inculta ainda oculta, em todos os sentidos.

Gigante tostado no sol da manhã;
Gigante marcado com o fogo do Dia;
Gigante mais preto que a Noite;
todos três,
.....
e todos de uma só vez,
calçaram Botas Sete-Léguas
e entre a voz que chamava (a magia)
e outra voz que mandava (a ambição)
e uma outra que não discutia (a obediência)

todos três,
de mãos dadas
e pela primeira vez,
.....
todos três,
bateram à porta do Sertão antropófago num tropel
formidável: "Nós queremos entrar'"
Era uma vez ...

No bloco 5, o eu lírico/narrador integra os contextos de fala do desenvolvimento econômico no curso da narrativa literária

CAFÉ EXPRESSO
1
Café-expresso – está escrito na porta.
Entro com muita pressa. Meio tonto,
por haver acordado tão cedo...
E pronto! Parece um brinquedo...
cai o café na xícara pra gente
maquinalmente.

E eu sinto o gosto, o aroma, o sangue quente de São Paulo
nesta pequena noite líquida e cheirosa
que é a minha xícara de café.

2

Pralapracá de automóveis. Buzinas Letreiros.
Compro jornal. *O Estado! O Diário Nacional!*
Levanto a gola do sobretudo, por causa do frio.
E lá me vou pro trabalho, pensando...

Ó meu São Paulo!
Ó minha uiara de cabelo vermelho!
Ó cidade dos homens, que acordam mais cedo no mundo!

E integra por último, no bloco 6, os contextos de fala do desenvolvimento industrial, completando o diálogo das vozes contextualizadas na voz intertextualizada da narrativa:

> Ó louro imigrante,
> que trazes a enxada ao ombro
> e, nos remendos da roupa,
> o mapa de rodas as pátrias.
>
> Sobe comigo a este píncaro
> e olha a manhã brasileira,
> lá, dentro da serra,
> nascida da própria terra.
>
> Homens filhos do sol (os índios)
> homens filhos do mar (os lusos)
> homens filhos da noite (os pretos)
> aqui vieram sofrer, sonhar.
>
> Naquele palmar tristonho
> que vês ao longe os profetas da liberdade
> anteciparam o meu sonho.
> Mais longe, o sertão imortal:
> foi onde o conquistador
> fundou o país da Esperança

Refundidas dialógica e estruturalmente no poema, as vertentes épicas do descobrimento, do indianismo e do bandeirismo, sobrepostas e inter-relacionadas no curso histórico do processo civilizatório, constroem a moderna identidade heroica brasileira de povo e nação.

CONCLUSÃO

Configurada no percurso da épica nacional, a identidade heroica se define como uma categoria crítica relacional, resultante da super-

posição e do inter-relacionamento de outras categorias críticas, tais como, dentre outras, cor local, nativismo, heroísmo, indianismo, sertanismo, bandeirismo e nacionalismo, geradas pelo princípio identitário nativo da brasilidade inerente ao processo civilizatório, que compõem a cosmologia comunitária de povo e nação, sobre a qual se ergue a civilização brasileira. Entende-se que a identidade heroica, como toda unidade relacional, vai se expandindo ao longo das etapas de formação da épica brasileira mediante a agregação de novas categorias críticas, podendo, por isso mesmo, ser configurada sincronicamente a partir da entrada de cada uma delas na construção épica do processo histórico brasileiro, desde o marco inicial do descobrimento.

Projetada no curso de formação da épica brasileira, a construção da identidade heroica se confunde com o processo de heroicização do índio, refundindo, na elaboração literária das matérias épicas, os referenciais simbólicos nativos com os referenciais históricos da colonização.

REFERÊNCIAS

Anchieta, José de (Pe.) **De gestis Mendi di Saa** (Poema dos feitos de Mem de Sá) (organização do Pe, Armando Cardoso). SP. s/ed 2. ed. 1970 (1563).

Gama, Basílio da. **O Uraguai**. Rio de Janeiro: Agir, 1976 (1969).

Ricardo, Cassiano. **Martim Cererê**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. Para uma descrição do universo semântico d`Os Lusíadas. In: **Camões e os Lusíadas**. Rio: UEG, 1974.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987

Silva, Anazildo Vasconcelos da. Sémiotisation fi ctionnelle du discours. **Taíra(5). Revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales**. Uni-

versité Stendhal-Grenoble III, 1993.

Silva, Anazildo Vasconcelos da & Ramalho, Christina. **História da epopeia brasileira.** Teoria, crítica e percurso. Vol. 1 Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. Le discours épique et l'épopée moderne. In: Neiva, Saulo. **Désirs & débris d' épopée au XXe siècle**. Bern 9: Peter Lang, 2009, p. 209-230.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. **História da epopeia brasileira**. Das origens ao século XVIII. Vol. 2 Aracaj u: ArtNer, 2015.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2ª ed, Jundiaí: Paco, 2017.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. A mimese épica por emulação. **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 14-35.

Sousa, Teixeira e. **A independência do Brasil**. Rio de Janeiro. Typ. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847. Vol. 2. Rio de Janeiro. Emp. Typ. Dous de Dezembro de P. Brito, 1855.

Titara, Ladislau dos Santos. **Paraguassu. Epopeia da guerra da independência na Bahia**. Salvador: Editora Revista dos Tribunais, 1973 (1837).

Amores indígenas en la épica cortesiana del siglo XVI

Antonio Río Torres-Murciano[1]

Es sabido que don Alonso de Ercilla abrió la *Araucana* con unos versos ("no las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados…") que constituyen una sonora corrección del comienzo del *Orlando furioso* ("le donne, i cavallier, l'arme, gli amori…"), y que, a pesar de ello, introdujo en su epopeya guerrera sobre la conquista de Chile relatos de amores indígenas que imitan célebres episodios del *romanzo* de Ariosto.[2] Si Guacolda despide a Lautaro antes del combate (*Ar.* 13.43-57, 14.13-15) de manera similar a como había despedido Doralice a Mandricardo (*OF* 30.31-46), Tegualda se enamora de Crepino durante un torneo (*Ar.* 20.40-68) como le había sucedido a Isabella con Zerbino (*OF* 13.6-7); y a la aventura de Isabella — que se ve librada del asalto de Odorico para ir a caer inmediatamente en manos de unos ladrones y ser posteriormente rescatada por Orlando, gracias al cual se reencuentra finalmente con Zerbino (*OF* 12.86-13.44, 23.53-70)— se remonta asimismo en algunos aspectos la historia de Glaura —apresada por dos malhechores después de haberse visto librada

1 Universidad Nacional Autónoma de México. antonio_rio@enesmorelia.unam.mx. Agradecemos a Amed Isaac Aguayo Hernández la atenta lectura de este trabajo.

2 El texto de la *Araucana* se cita por la reciente edición de Gómez Canseco (2022) y el del *Orlando furioso* por la de Segre y Muñiz (2002).

del asalto de Fresolano y rescatada posteriormente por Cariolán, con quien a la postre se reúne gracias a la intervención del propio Ercilla (*Ar.* 27.61-28.44)—.[3]

No parece, en todo caso, que la contradicción entre la declaración proemial y la práctica posterior obedezca a un diseño premeditado.[4] Nos encontramos más bien ante la consecuencia de las vacilaciones y cambios de opinión que, durante el proceso creativo, experimenta con respecto a la cualidad y a los límites de su proyecto un poeta que no sólo no disimula las perplejidades que lo tientan a desviarse de su plan inicial, sino que las tematiza repetidamente.[5] Y el resultado de esta reflexión metaliteraria es la progresiva transformación de la crónica rimada de las guerras de Arauco en una extensa epopeya que, por afán de "variedad", se abre a imitar una pluralidad de modelos diversos, sin que ello comporte un deliberado desvío romancesco que difícilmente habría sido sentido como tal en una España en la que el *Orlando furioso* era considerado plenamente épico sin mayor polémica.[6] Aun cuando Ercilla desmiente con animoso énfasis la versión

3 Véase Ducamin (1900, pp. 106 n. 5, 149 n.1 ,199.1), Aubrun (1956, pp. 267-268, 272), Chevalier (1966, p. 152), Schwartz Lerner (1972, pp. 619-625) y Nicolopulos (2000, p. 100).

4 Nada permite suponer que Ercilla haya propuesto premeditadamente una idea restrictiva de la épica guerrera para jugar después a transgredirla mediante la contaminación del elemento bélico con el amoroso —como hace, por ejemplo, Estacio en la *Aquileida* (Río Torres-Murciano, 2018b, pp. 190-195)—. Acerca de la compleja ironía con la que esta normatividad reduccionista a propósito de los confines del género se explota en la poesía épica romana de época imperial, véase Barchiesi (2001).

5 Es de notar que la ansiosa ironía con la que Ercilla plantea sus propias dudas acerca de lo acertado de su opción por la poesía guerrera frente a la poesía amorosa (*Ar.* 15.1-5, 18.64-75, 20.1-6) tiene un paralelo cuando se pregunta por la pertinencia del tema indiano frente a los hechos de armas europeos (*Ar.* 17.40-42, 36.42-45); véase Río Torres-Murciano (2020, pp. 38-40).

6 El hecho de que la querella suscitada en Italia a propósito del género del *Orlando Furioso* fuera prácticamente ignorada en España en la época de Ercilla, como bien han hecho ver Vilà (2012, p. 51-52) y Kohut (2014, pp. 42-46), hace que la explicación que de la introducción del elemento ariostesco en las partes segunda y tercera de la *Araucana* ofreció Aubrun (1956, pp. 261-262) siga siendo decididamente preferible a la de Quint (1993, pp. 180-182). Acerca de la evolución del plan inicial de don Alonso véase ahora

virgiliana de los amores de Dido y Eneas (*Ar.* 32.43-33.54) y encuadra a Ariosto —junto con Dante, Petrarca y Garcilaso— entre los poetas modernos del amor (*Ar.* 15.2.5), el *Furioso* y la *Eneida* tienden a funcionar en la *Araucana* como modelos épicos no alternativos sino complementarios.[7] Resultado de esta combinación son los episodios que aquí nos interesan, no ajenos por lo demás al gusto de los lectores aficionados a las inflexiones expresivas de la lírica garcilasiana[8] y a las escenas habituales de las novelas de caballerías.[9] Por su carácter ariostesco entroncan, además, estos excursos con los orígenes orlandianos de la épica culta española, aun cuando, en coherencia con la pretensión de veracidad reiterada desde el prólogo a la primera parte de la *Araucana*, haya desechado Ercilla el componente maravilloso

Gómez Canseco (2022, pp. 916-942).

7 Ercilla desmiente a Virgilio a propósito de Dido porque de los personajes femeninos le interesa sobre todo realzar las virtudes de la castidad y la fidelidad conyugal (*Ar.* 3.21.3), pero ello no impide que, como bien notó Schwartz Lerner (1972, p. 622), en la historia de Tegualda —que también ejemplifica la fidelidad más allá de la muerte— los ecos del libro 4 de la *Eneida* convivan con la materia ariostesca. Similar combinación de modelos se da en el *Carlo famoso* de Luis Zapata (Valencia, Juan Mey, 1566), cuyo autor tan pronto saluda en Ariosto a un "nuevo Homero" (10.20.8) como reconoce haber querido imitar en su poema épico "las *Eneidas* de Virgilio" (*Libro de cetrería*, ms.7844 BNE, 6v-7r).

8 No se pierda, sin embargo, de vista que, como han mostrado Medina (1917, pp. 171-424) y Lerner (1978), los ecos garcilasianos impregnan la lengua poética de Ercilla por doquier. Al atribuir a las voces femeninas de la *Araucana* una especie de lirismo antiimperial cuya clave de lectura sería la figura de Dido, Valencia (2015) no sólo sobreinterpreta el soneto 33 de Garcilaso —en el que es, cuando menos, discutible que haya una referencia a los amores de la reina de Cartago con Eneas—, sino que desconoce que Ercilla, al utilizar una de sus reflexiones metaliterarias para caracterizar la lírica amorosa como tentación rechazada en favor de la épica guerrera (*Ar.* 18.64-75) —oponiendo al mismo tiempo España a Arauco, como señaló Florit (1967, p. 49)— adscribe su propia opción poética a la primera parte de la dicotomía guerra/amor sobre la que se estructura la citada composición del toledano. Acerca de la presencia Garcilaso en los pasajes proféticos de la segunda parte, véase Plagnard (2019, pp. 421-423).

9 Las relaciones textuales concretas que se hayan podido dar entre libros de caballerías y poemas épicos aún no han sido estudiadas en detalle desde un punto de vista comparativo, pero difícilmente se puede pasar por alto el color novelesco de episodios típicos como el encuentro imprevisto del caballero con una dama en apuros en un paraje deshabitado, el torneo en el que se destaca un caballero desconocido o el rescate de una dama de las manos de unos bandidos.

que sí habían heredado gustosamente de Ariosto Nicolás Espinosa y Francisco Garrido de Villena.[10] Mas no porque falte lo maravilloso dejan de ser estos episodios fábulas o ficciones, tal como el propio Ercilla permite entrever por momentos.

La sustitución de la "ficción impertinente" (Ar. 32.52.1) con la que el poeta Virgilio había difamado a Dido en la *Eneida* por una "verdad" (Ar. 32.52.5) recabada de fuentes historiográficas antiguas encaja perfectamente en la decantada preferencia por la "historia verdadera" que constituye la opción programática de Ercilla[11]. Pero los episodios amoroso-caballerescos basados en Ariosto no pueden menos que comprometer la fidelidad a dicho programa, y el poeta se muestra consciente de ello cuando, tras haber introducido la despedida de Guacolda y Lautaro, lamenta que "por ir a la verdad tan arrimado", debe renunciar a hacer "como otros han hecho" y "entretejer mil fábulas y amores" (Ar. 15.4.3, 15.56-7), e igualmente cuando recuerda que por su propia voluntad decidió privarse de mezclar "en las empresas

10 La imitación de Ariosto está, en efecto, templada en Ercilla por un realismo que excluye la dimensión maravillosa —y alegórica— presente, por ejemplo, en el jardín del amor del canto 2 de la *Felicísima Victoria* de Jerónimo Corte Real (Lisboa, Antonio Ribero, 1578), más afín a episodios resueltamente fabulosos como los que pueden encontrarse en la *Segunda parte del Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* de Espinosa (Zaragoza, Pedro Bernuz, 1555) y en *El verdadero suceso de la la famosa batalla de Roncesvalles* de Garrido de Villena (Valencia, Juan Mey, 1555). En la evolución de la epopeya hispánica hacia la materia histórica trazada por Vilà (2019) puede, pues, rastrearse la pervivencia de vestigios ariostescos que colorean con diversa intensidad la que Martínez (2011) ha denominado nueva "épica de la pólvora", a la luz de los cuales habría que ubicar a Ercilla en un punto medio entre la apertura a lo maravilloso de Zapata y de Corte Real y la opción verosimilista de Juan Rufo —pues los amores moriscos de los cantos 9 y 12 de la *Austríada* (Madrid, Alonso Gómez, 1584) no sólo son perfectamente realistas, sino que, aun cuando puedan recordar por momentos el *Abencerraje* o la misma *Araucana*, han dejado de ser excursos novelescos para insertarse plenamente en la causalidad narrativa del relato histórico—.

11 La fuente empleada por Ercilla a este propósito fue concretamente la traducción de *Todas las décadas de Tito Livio*, incluido el *Epítome* de Floro, por Francisco de Enzinas (Amberes, Arnold Byrcman, 1552), como recientemente ha hecho ver Gómez Canseco (2020).

y recuestas / cuentos, ficciones, fábulas y amores" (20.4.5-6).[12] Esta segunda puntualización la hace, sin embargo, poco antes de insertar el episodio de Tegualda (20.26 y ss.), larga fábula de amores ariostesca no exenta de reminiscencias de la misma *Eneida* que en la tercera parte condenará por mentirosa a propósito de Dido. Y ni Tegualda ni Glaura han merecido en la nota preliminar al lector de la segunda parte una justificación como aquella mediante la cual Ercilla se excusa por haberse atrevido a "poner dos cosas tan grandes" como las batallas de San Quintín y de Lepanto "en lugar tan humilde".[13] Esto propiciará que, cuando la *Araucana* devenga a su vez modelo primordial para la épica de Indias posterior, los amores indígenas de resonancias caballerescas sean percibidos como un ingrediente esencial —y, en consecuencia, no sujeto ya a discusión— de las obras escritas en la estela del poema Ercilla, sin que por ello desistan sus autores de la pretensión de veracidad que no es menos característica del discurso de don Alonso.[14] En las páginas que siguen veremos cómo, en las epopeyas acerca de la conquista de México compuestas durante la segunda mitad del siglo XVI, el ejemplo de Ercilla autoriza la interca-

12 Aun cuando los personajes de Guacolda y de Fresia, la indignada mujer de Caupolicán (Ar. 33.73-83), hayan podido tener un origen real, difícilmente se podría postular una base histórica para todos los episodios de amores de la *Araucana*, como hicieron König (1880, p. 90), Medina (1928, p. 8) y Aubrun (1956, pp. 264, 270). Véase más bien Schwartz Lerner (1972, p. 616), Blanco (2019, p. 19) y Gómez Canseco (2022, pp. 953-954).

13 Y tampoco ha tenido Ercilla la cautela de recurrir a la tipografía para preservar de la contaminación literaria la pretensión de veracidad, como había hecho Juan Mey, impresor del *Carlo famoso* de Zapata, al señalar al margen con asteriscos las ficciones.

14 Bien ha explicado Blanco (2019, p. 21) que, en la medida en que las epopeyas de Indias son concebidas por sus autores como poemas épicos y no como crónicas, la pretensión de veracidad no excluye en términos absolutos la ficción. Parece, además, que a las ficciones amoroso-caballerescas autorizadas por el ejemplo de la *Araucana* se les concedió de antemano en la opinión de algunos una tolerancia especial, como lo prueba el hecho de que Gabriel Lobo Lasso de la Vega haya sentido la necesidad de disculparse en el prólogo a la *Primera parte de Cortés Valeroso* por haber introducido una maquinaria sobrenatural no ercillesca en los cantos 11 y 12, pero haya guardado en cambio silencio a propósito de las aventuras de la india Clandina narradas en los cantos 4 y 8; véase al respecto Río Torres-Murciano (2018a, pp. 428-429) y la contribución de Lara Vilà a este volumen.

lación de episodios amoroso-caballerescos que, sin embargo, no son meras imitaciones de los de la *Araucana*, puesto que enriquecen las posibilidades que ofrece la combinación de la historia con la ficción mediante la incorporación creativa de diversos modelos literarios épicos y novelescos, e introducen nuevos enfoques a la hora de explorar la relación entre conquistadores y conquistados.

Francisco de Terrazas inserta en su inacabado *Nuevo Mundo y conquista* (ca. 1579-1580) los amores de Huízel y Quétzal, historia de separación forzada con final feliz que, como notaron Menéndez Pelayo (1911, p. 40-41) y Amor y Vázquez (1962, p. 400), recuerda el episodio ercillesco de Glaura. El hecho de que la aventura sea relatada por el príncipe Quétzal al rey de Tabasco —y no por una mujer desvalida a un soldado español que se ha encontrado con ella casualmente, como era el caso en la *Araucana*— obedece, sin embargo, al antiguo paradigma épico constituido por las relaciones de penalidades pasadas hechas por Odiseo ante Alcínoo (*Odisea* 9-12) y por Eneas ante Dido (*Eneida* 2-3); y la filiación virgiliana del pasaje de Terrazas es puesta de manifiesto mediante numerosos ecos textuales de la *Eneida*, que sirven para dar coloración épica a una narración de naturaleza novelesca —procedente de la *Collectanea* de Battista Fulgoso a través de la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía— a la que se añaden elementos descriptivos tomados de las *Etiópicas* de Heliodoro de Émesa.[15] La peripecia por la que los indios se liberan a sí mismos embarrancando la nave en la que los hombres de Francisco Hernández de Córdoba los tenían apresados se produce, además, en una atmósfera de acentuada hostilidad hacia los españoles que contrasta resueltamente con la amigable

15 El enamorado Huítzel se entrega a los españoles que han hecho prisionera a su amada Quétzal como se había rendido en Mejía (parte 2, cap. 15) un marido a los moros que habían raptado a su mujer. Acerca las deudas que tiene el fragmento 17 de Terrazas con el *exemplum de coniugali caritate* de Fulgoso y Mejía —seguido por Juan de la Cueva en *La comedia del degollado* y por Cervantes en *Los baños de Argel*—, con el texto latino de la *Eneida* y con la traducción latina de las *Etiópicas* realizada por Warschewiczki (1552), véase Río Torres-Murciano (2021, p. 605; 2022, pp. 211-219).

disposición exhibida por el soldado Ercilla al hacer posible el reencuentro entre Glaura y Cariolán concediéndole a este la libertad.[16]

Más continuista en relación con la *Araucana* se mostró Gabriel Lobo Lasso de la Vega al hacer que, en la *Primera parte de Cortés Valeroso y Mexicana* (Madrid, Pedro Madrigal, 1588), Jerónimo de Aguilar socorriera a la noble india Clandina cuando esta estaba a punto de ser violada por su pretendiente Hirtano —como le había ocurrido a Glaura con Fresolano— para a continuación dejarla marchar en paz con impecable caballerosidad (4.51-115). El poeta madrileño explotó, además, por segunda vez el paradigma ercillesco del conquistador cortés al narrar en el canto octavo cómo Aguilar, durante un segundo encuentro fortuito con Clandina, evitó que esta fuera sacrificada por unos ladrones que la tenían secuestrada en una cueva junto con su amado Hipandro. Lo curioso es que, en este segundo lance, reescribió Lasso una aventura de la misma Isabella ariostesca que había inspirado la Glaura de Ercilla, imitando además directamente en algún punto el episodio de Heliodoro que había servido de modelo a Ariosto.[17] Y Ercilla y Ariosto están asimismo detrás de la escena en que Gualca le revela a Pedro de Alvarado la conjura de los cholultecas (12.16-28).[18] El

16 Mientras que la protección dispensada por Ercilla a Glaura y a las otras mujeres indígenas con las que se encuentra sugiere un modo de relación aternativo a la violencia de la guerra, como ha hecho ver Plagnard (2019, pp. 253-256, 431-434), Terrazas (17.22) pone en boca de Huítzel una denuncia de los abusos de los conquistadores que evoca la de Galbarino (*Ar.* 23.13), si bien se restringe a la expedición de Francisco Hernández de Córdoba; véase Río Torres-Murciano (2022, p. 56).

17 El relato de la muerte de Tádara (8.41-50) parece, en efecto, tomado de un paso de las *Etiópicas* (1.30.7-1.31-1) desechado por Ariosto (*OF*, 12.86-44), a quien Lasso sigue por lo demás —basándose, a lo que parece, en el texto original italiano, puesto que el "peñasco cóncavo y hundido" de 8.6.8 reproduce el "sasso fesso" de Ariosto (12.86.5), suprimido en la octava correspondiente de la traducción española de Jerónimo de Urrea—.

18 La escena del diálogo íntimo entre los amantes abocados a la separación por causa de la guerra se remonta, más que a Homero (*Ilíada* 6.390-493), a Lucano (*Farsalia*, 7.734-798), que fue imitado por Ariosto en el ya mencionado pasaje de Doralice y Mandricardo (*OF* 30.31-46) y seguido por Ercilla (*Ar.* 13.43) al situar de manera explícita en la cama la despedida de Guacolda y Lautaro.

ejemplo de la *Araucana* sirve, sin embargo, en este caso no para introducir una ficción novelesca en el relato histórico, sino para modificar los particulares con que este había sido transmitido por la *Conquista de México* de Francisco López de Gómara; a diferencia de los dos excursos protagonizados por Clandina, el diálogo entre los amantes se integra así perfectamente en la causalidad narrativa que explica el desarrollo de la acción épica.[19] Y no es esta la única innovación introducida por Lobo Lasso, pues, como bien ha notado Nidia Pullés-Linares (2005, p. 28), tenemos aquí por primera vez en la épica cortesiana un amor mixto entre una mujer índigena y un conquistador —que, en términos religiosos, invierte el ariostesco entre Bradamante y Ruggero, cristiana ella y converso él—. Será mas adelante Torcuato Tasso quien, con la historia de amor no consumado entre la amazona mora Clorinda y el cristiano Tancredi, inspire a Lasso la de Gonzalo de Sandoval con la amazona india Taxguaya, posteriormente añadida en la *Mexicana* (Madrid, Luis Sánchez, 1594).[20]

Don Antonio de Saavedra Guzmán reprodujo en *El peregrino indiano* (Madrid, Pedro Madrigal, 1599) la versión dada por Gabriel Lobo acerca del descubrimiento de la conspiración de Cholula (10.53-65), sustituyendo a Gualca por Xútchitl y a Pedro de Alvarado por su hermano Jorge — quien, según se hace saber al lector en otro lugar (15.6), había sido abuelo de la mujer del autor—.El caso más llamativo de amor mixto en el poema de Saavedra es, sin embargo, el de la india

19 En Gómara (cap. 59; Miralles Ostos, 1988, pp. 90-91) es "una mujer de un principal" quien avisa a doña Marina, la cual, junto con Jerónimo de Aguilar, da parte a Cortés. Para otorgar a Alvarado y a Gualca los respectivos papeles de Cortés y Marina se ha basado Lasso en en un anterior pasaje de Gómara (cap. 58, Miralles Ostos, 1988: 88) en el cual una india entregada a Pedro de Alvarado en Tlaxcala le descubre a este la trampa urdida por un hermano suyo en connivencia con los de Cholula.

20 El excurso tassesco de Taxguaya y Sandoval ocupa el canto 8 de la *Mexicana*, que hereda del *Cort*és valeroso tanto los dos episodios de Clandina (9.7-79; 14) como el diálogo de Gualca con Alvarado (20.18-30). Véase, por lo demás, la contribución de Lara Vilà a este volumen.

Culhua, que gustosamente se deja herrar la cara como esclava para poder permanecer al lado de su amante Juan Cansino, a quien Cortés condena por este acto primero a muerte y después al destierro (17.96-18.77). Lo difícil es saber si se trata de un suceso real, como creyó Baltasar Dorantes de Carranza (Ágreda y Sánchez 1902, p. 202-204) a pesar de que ninguna fuente cronística lo recoge, o de una invención.[21] Pues invención es, sin duda, el lamento de Curaca por la muerte en combate de su esposo Chamabato (5.75-115).[22] Y al paradigma ercillesco de la viuda inconsolable debe remitirse asimismo el episodio en que el indio Cabalacán llora ante el español Escobar el sacrificio ritual de su amada Ricarchel (5.47-55), si bien se ha producido aquí una inversión de papeles —el viudo plañidero es ahora el varón y la difunta la mujer— propiciada por la subrepticia lectura del *Nuevo Mundo y conquista* de Terrazas.[23]

21 Todo lo que se puede encontrar al respecto en la *Conquista de M*éxico de Francisco Lopez de Gómara, principal fuente de Saavedra, de Terrazas y de Lasso, es una referencia general a grupos de hombres y mujeres herrados como esclavos tras la toma de México (cap. 164; Miralles Ostos, 1988, p. 207)

22 En el relato que le hace Curaca a Pedro de Alvarado, que se la ha encontrado fortuitamente al igual que le había ocurrido a Ercilla con Tegualda, con Glaura y con Lauca, a Chamabato se le asigna sucesivamente el papel de amante importuno desempeñado por Fresolano con respecto a Glaura y el de llorado esposo ocupado por Crepino en el lamento de Tegualda. Que, como señaló ya Lida (1942, p. 379), Tegualda se remonta a la Argía de Estacio (*Tebaida* 12.228 y ss.) parece claro a la luz de los paralelismos señalados por Maxey (2018, pp. 794-797), especialmente si se compara el *tum corpore toto / sternitur in vultus animamque per oscula quaerit / absentem* de Estacio (12.318-320) con el pasaje paralelo de Ercilla: "sobre ella [sc. la faz del difunto Crepino] se arrojó desatinada; / [...] / la boca le besaba y la herida, / por ver si le podía infundir vida" (21.8.4, 21.8.7-8); véase, por lo demás, Marrero-Fente (2004).

23 Aunque aquí como en otros muchos lugares calló Saavedra su deuda con el poema inédito de Terrazas, nos remite a la historia de Huítzel y Quétzal que el relato de Cabalacán se situé en Tabasco y que —con un eco de la *Eneida* (*infandum, regina, iubes renovare dolorem*, 2.4) en "renovando un dolor que tanto oprime" (5.47.3)—, se ponga en boca de un varón indio que, en otro lugar (3.44-45), denuncia los excesos de los españoles; por no hablar de que el sacrificio de Ricarchel parece hacer realidad una sombría posibilidad ya contemplada por Quétzal para sí misma ("mas si, muriendo en triste sacrificio / fortuna abrevia la desdicha mía", 17.19.5). Véase Río Torres-Murciano (2022, p. 212).

El examen comparativo permite constatar en primer lugar que la mayor parte de las historias de amor son, como en la *Araucana*, excursos independientes del desarrollo de la acción principal, con la excepción de las que tanto en Lasso como en Saavedra implican a los hermanos Alvarado para explicar —y justificar— la matanza de Cholula.[24] El seguimiento de Ercilla no ha sido, sin embargo, servil ni aun en los pasajes que, como los de Clandina en el *Cortés valeroso* y en la *Mexicana*, más se acercan a la *Araucana*, pues al componerlos Gabriel Lobo ha amalgamado en una suerte de triple imitación lugares de Ercilla, lugares de Ariosto que le habían servido de modelo a Ercilla y lugares de Heliodoro que le habían servido de modelo a Ariosto.[25] La introducción de los amores mixtos entre indias y españoles ha planteado, por otra parte, nuevas formas de relación entre conquistadores y conquistadas que llevan la caballerosa afabilidad mostrada por Ercilla para con las mujeres en apuros a extremos no previstos por este, ya sea por influjo de la épica caballeresca italiana, como en el caso de Taxguaya y Sandoval, o mediante la incorporación de episodios que, como los protagonizados por los Alvarado y por Cansino, se aproximan al modo narrativo realista de las crónicas bastante más que los de la *Araucana*, desvaneciendo el linde que, como ha hecho ver Mercedes Blanco (2018, p. 140-149), asignaba en esta a los indios —y especialmente a las indias— un espacio más poético o ficcional que el

24 Aunque también el episodio de Huítzel y Quétzal parece haberle servido a Terrazas para explicar y justificar retrospectivamente la derrota sufrida por Francisco Hernández de Córdoba en Champotón.

25 La amplitud del concepto que del género épico se tenía en la España de la época hacía, sin embargo, que la implicación de modelos que hoy podríamos denominar "novelescos" no supusiera desvío alguno con respecto a presuntas normas de dicho género. Piénsese que, si el *Orlando furioso* fue generalmente leído en nuestro país como poema épico sin mayor problema, como hemos recordado arriba, la "*Historia* de Heliodoro" fue considerada igualmente "épica" por López Pinciano (1596, p. 208)

habitado por los españoles.[26] Además, mientras que los relatos de amores no mixtos entre indígenas servían en la *Araucana* para proponer, a través del amparo otorgado por Ercilla a las enamoradas infelices, una alternativa amigable a las crueldades de la guerra, Francisco de Terrazas propuso la aventura de Huítzel y Quétzal como una viva ilustración de las violencias sufridas por los indios, combinando elementos del episodio de Glaura y Cariolán con la denuncia de los desmanes de los conquistadores puesta por Ercilla en boca de Galbarino. Y Antonio de Saavedra, aun permaneciendo fiel a los modelos ercillescos al exponer los infortunios de Curaca y Chamabato, incorporó la perspectiva censora del Huítzel de Terrazas en el personaje de Cabalacán —socavando, eso sí, la credibilidad del indio al presentarlo como mentiroso (3.49-52, 3.72)—.

El hecho de que tanto Terrazas como Saavedra hayan enfatizado la hostilidad entre la parte de los indios y la de los españoles incluso en los excursos amorosos, que tanto en la *Araucana* como en el *Cortés valeroso* constituyen un relajamiento de la discordia, podría achacarse quizás al origen criollo de estos autores, quienes, como descendientes de los conquistadores y habitantes de la Nueva España, habrán tenido una percepción de los hechos narrados y de las consecuencias de estos distinta de la que haya podido tener desde Madrid, como protegido de los herederos de Hernán Cortés, Gabriel Lobo.[27] La re-

26 Al realismo histórico de tono cronístico se superpone, sin embargo, siempre el realismo típico a la manera de Ercilla, que por un lado renuncia a los excesos maravillosos caros a Ariosto mientras que por otro asimila los protagonistas de los episodios amorosos a tipos habituales de la literatura caballeresca. Véase Pastor (1988, pp. 379-381), Blanco (2019, p. 39) y Maxey (2018, pp. 797-802).

27 Nótese a este respecto que, como ha mostrado Nicolopulos (1998, p. 227), entre los encomenderos del Perú se dio una lectura crítica de las historias de amor de la *Araucana*. De la cercanía de Terrazas y de Saavedra a la realidad mexicana da ulterior prueba el hecho, señalado por Segas (2016, p. 125 n. 16) a propósito de este último, de que se encuentran en ambos autores personajes indígenas con nombres nahuas (Quétzal, Huítzel, Culhua), mientras que Lobo Lasso usa nombres ficticios inspirados en la literatura caballeresca.

presentación literaria de los indígenas enamorados es, no obstante, mayormente libresca en las epopeyas compuestas a ambos lados del Atlántico, y procede en lo fundamental de las variadas formas de diálogo establecidas por cada poeta con la *Araucana*. En la disposición de las historias de amor, tanto Terrazas y Saavedra como Lasso han actuado más como lectores creativos del poema de Ercilla que como versificadores de la historia de la conquista. No se olvide, en fin, que los tres pasaron por alto una relación mixta —la de Cortés con doña Marina— que resultó, esta sí, decisiva para el desarrollo de los acontecimientos que llevaron a la toma de México.[28]

REFERENCIAS

Ágreda y Sánchez, José de [ed.]. **Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles, por Baltasar Dorantes de Carranza**. México: Imprenta del Museo Nacional, 1902.

Amor y Vázquez, José. Terrazas y su *Nuevo Mundo y Conquista* en los albores de la Mexicanidad. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. 16, nn. 3-4, p. 395- 415, 1962.

Aubrun, Charles V. Poesía épica y novela: el episodio de Glaura en *La Araucana* de Ercilla. **Revista Iberoamericana**, v. 21, p. 261-273, 1956.

Barchiesi, Alessandro. Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia. **L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine**. Entretiens sur l'Antiquité Classique, v. 47. Vandoeuvres/Genève, Fondation Hardt, 2000, p. 315-354.

Blanco, Mercedes. Tópica de la metaficción en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. In: Solervicens, Joseph [ed.]. **Mímesis. Figuraciones textuales del autor en la Edad Moderna**. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2018, p. 115-152.

28 La intérprete es apenas mencionada en el *Cortés valeroso* (7.22-23) y, ya con nombre, en la *Mexicana* (13.18-19) y en *El peregrino indiano* (6.98-102), mientras que en dos de los fragmentos conservados de *Nuevo Mundo y conquista* (14 y 15) quien es enfáticamente ensalzado como traductor es Jerónimo de Aguilar; probablemente porque reconocer al papel desempeñado por Marina en la medida en que lo hacían las crónicas —que obviaban, eso sí, su intimidad con Cortés— habría menoscabado la estatura heroica del extremeño. Véase Segas (2016, pp. 127-129).

Blanco, Mercedes. Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*. **Bulletin Hispanique**, v. 121, n. 1, p. 17-54, 2019.

Chevalier, Maurice. **L'Arioste en Espagne (1530-1650)**. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1966.

Ducamin, Jean [ed.]. **L'Araucana, poème épique par Don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Morceaux choisis précédes d'une étude biographique et littéraire, suivis de notes grammaticales et de versification et de deux lexiques**. Paris: Garnier Frères, 1900.

Florit, Eugenio. Los momentos líricos de *La Araucana*. **Revista Iberoamericana**, v. 33, n. 63, p. 46-54, 1967.

Gómez Canseco, Luis. Dido y Francisco de Enzinas en La Araucana. **Bulletin Hispanique**, v. 122, n. 1, p. 145-160, 2020.

Gómez Canseco, Luis [ed.]. **Alonso de Ercilla. La Araucana**. Madrid: Real Academia Española, 2022.

Kohut, Karl. La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. 62, n. 1, p. 33-66, 2014.

König, Abraham [ed.]. **La *Araucana* de Don Alonso de Ercilla y Zúñiga**. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1888.

Lerner, Isaías. Garcilaso en Ercilla. **Lexis**, v. 2, n. 2, p. 201-221, 1978.

Lida, María Rosa. Dido y su defensa en la literatura española. **Revista de Filología Hispánica**, v. 4, n. 3, p. 209-252, v. 4, n. 4, p. 313-382, 1942.

López PincianoLÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Filosofía antigua poética**. Madrid: Thomas Iunti, 1596.

Marrero-Fente, Raúl. El lamento de Tegualda: duelo, fantasma y comunidad en *La Araucana*. **Atenea**, n. 490, p. 99-114, 2004.

Martínez, Miguel. Género, imprenta y espacio social: una "poética de la pólvora" para la épica quinientista. **Hispanic Review**, v. 79, n. 2, p. 163-187, 2011.

Maxey, Bryce W. Tegualda's Reversal of Fortune: Chivalric Amerindians in Classical Garb. **eHumanista**, v. 38, p. 793-806, 2018.

Medina, José Toribio [ed.]. **La Araucana de D. Alonso de Ercilla y Zúñiga. Edición del Centenario**, vol. 4. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1917.

Medina, José Toribio. Las Mujeres de *La Araucana* de Ercilla. **Hispani**a, v. 11, n. 1, p. 1-12, 1928.

Menéndez Pelayo, Marcelino. **Historia de la poesía hispano-americana**, v. 1. Madrid: Victoriano Suárez, 1911.

Miralles Ostos, Juan, [ed.]. **Francisco López de Gomara. Historia de la conquista de México**. México: Porrúa, 1988.

Nicolopulos, James. Reading and Responding to the Amorous Episodes of the Araucana in Colonial Peru. **Cal**íope, v. 4 nn. 1-2, p. 227-247, 1998.

Nicolopulos, James. **The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in *La Araucana* and *Os Lusíadas***. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000.

Pastor, Beatriz. **Discursos narrativos de la conquista: mitificació**n y emergencia, 2ª ed. corregida. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Plagnard, Aude. **Une** épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589). Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

Pullés-Linares, Nidia [ed.]: **Gabriel Lobo Lasso de la Vega. De Cortés valeroso y Mexicana**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Quint, David. **Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Río Torres-Murciano, Antonio. La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. In: **Revista de Filología Española**, v. 98, n. 2, p. 423-458, 2018a.

Río Torres-Murciano, Antonio. La lira de Aquiles. Educación, música y guerra en la épica flavia. In: Estefanía, Dulce [coord.]. **Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018b, p. 181-198.

Río Torres-Murciano, Antonio. Aquestos y otros triunfos. Historia de Indias e historia de Europa en la épica cortesiana. **Revista de Indias**, v. 80, 29-61, 2020.

Río Torres-Murciano, Antonio. La serpiente y el ruiseñor: símiles antiguos en la balanza gongorina. In: Coronel Ramos, Marco Antonio & Hernández Pérez, Ricardo [coords.]. ***Priscorum interpres*. Homenaje al profesor Jaime Siles**. Studia Philologica Valentina, anejo 2. Valencia: Universidad de Valencia, 2021, p. 599-612.

Río Torres-Murciano, Antonio [ed.]. **Francisco de Terrazas. Fragmentos de *Nuevo Mundo y conquista***. México/Frankfurt/Madrid: UNAM/Vervuert/Iberoamericana, 2022.

Schwartz Lerner, Lía. Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*. **Revista Iberoamericana**, v. 38, p. 615-625, 1972.

Segre, Cesare & Muñiz, María de las Nieves [eds]. **Ludovico Ariosto. Orlando furioso**. Madrid: Cátedra, 2002.

Segas, Lise. Mujeres indígenas en la épica histórica hispanoamericana. **Hipogrifo**, v. 4, n. 1, p. 119-138, 2016.

Valencia, Felipe. Las muchas (aunque bárbaras) voces líricas de *La Araucana* y la índole poética de una historia verdadera. **Revista de Estudios Hispánicos**, v. 49, n. 1 p. 147-171, 2015.

Vilà, Lara. De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio. **Criticón**, v. 115, n. 2, p. 45-65, 2012.

Vilà, Lara. Guerreros de papel. Épica y caballerías en la España del Quinientos. **Bulletin Hispanique**, v. 121, n. 1, p. 213-226, 2019.

Warschewiczki, Stanislaus [tr]. **Heliodori Aethiopicae Historiae libri decem, nunc primum e Graeco sermone in Latinum translati**. Basileae: Iohannes Oporinus.

Del mundo colonial a la independencia de Chile: lecturas, continuidades y significaciones de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (siglos XVI-XIX)

María Gabriela Huidobro Salazar[1]

INTRODUCCIÓN

Chile se independizó de España a comienzos del siglo XIX. El proceso no solo tuvo alcance militar y político, sino que también supuso una tarea intelectual y cultural para legitimar los derechos de soberanía. Los documentos patriotas del periodo dan cuenta de un ejercicio retórico para representar esa legitimidad a través de una estrategia de definición por oposición, con una representación negativa del pasado colonial, y la identificación de elementos arquetípicos para el reconocimiento histórico y axiológico de la aspiración autonomista chilena. Esta no podía plantearse como una pretensión circunstancial, sino como una causa validada históricamente.

En ese contexto, la documentación patriota revela la mención frecuente al pueblo araucano como recurso conceptual y retórico a favor de ese propósito legitimador (Cartes, 2013, p. 195-201; Cavieres, 2009, p. 76-77; Enríquez, 2011, p. 633-640; Castillo, 1995, p. 231-232; Cartes, 2014, p. 222; Gallardo, 2001, p. 120-123; Amunátegui, 1909, p. 500-

1 Doctora en Historia, Decana de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Universidad Andrés Bello, Chile. Investigadora Fondecyt n°1220015.

502; Collier, 1977, p. 199; Casanova, 1999, p. 23-25; Cortés, 2014, p. 56-70). No obstante, la representación de los araucanos no se refería tanto a los mapuche contemporáneos como a sus antepasados, concebidos como ascendientes del pueblo chileno sobre la base de un arquetipo heroico fundacional que los definía como raza guerrera.

El fundamento de esta representación se remontaría al poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla, cuya influencia se advierte a lo largo de toda la historiografía de Chile (CHIHUAILAF, 2010), en la configuración de un mito épico de Arauco, a partir del cual la memoria colectiva chilena ha tendido a canonizar su pasado (Sarmiento, 1883, p. 49). Los autores patriotas de la independencia siguieron esa tendencia. Así, se apropiaron de las claves heroicas de *La Araucana* como recursos simbólicos para legitimar los derechos de emancipación y exaltar el valor de la sangre chilena. En sus escritos, se advierte el resultado de un ejercicio de recepción cultural del poema a la luz del ideario autonomista y de los marcos de intelección de comienzos del siglo XIX. Esto permite suponer que *La Araucana* era una obra presente y circulante en los ámbitos libreros del período y que sobre ella operaban lecturas activas y significantes de su contenido, posibilitadas por mecanismos a través de los cuales la obra había alcanzado un estatus de texto modélico.

¿Cuál fue la solución de continuidad y trascendencia material, cultural y retórica del poema de Ercilla desde fines del siglo XVI hasta principios del siglo XIX? ¿Qué elementos de la representación de la guerra de Arauco trascendieron para canonizarse como motivos emblemáticos del heroísmo indígena-chileno? ¿Cómo se insertaron dichos elementos en el ideario independentistas?

Nuestra hipótesis sugiere que la constitución de *La Araucana* como epopeya fundacional de la memoria histórica de Chile fue resultado de un proceso de recepción cultural mediado por continuas lecturas e interpretaciones sobre ella desde su primera publicación.

El objetivo de este capítulo consistirá en identificar y analizar el lugar que *La Araucana* ocupó en los circuitos libreros y letrados desde entonces hasta el periodo independentista chileno como objeto de lectura y principio de intelección de la historia de Chile. Para eso, revisaremos algunas pistas sobre las lecturas y procesos de recepción del poema entre fines del siglo XVI y principios del XIX, con el fin de comprender su lugar en el proceso independentista de Chile y en las estrategias discursivas para su legitimación.

EDICIONES Y LECTURAS DE LA ARAUCANA: SIGLOS XVI-XVIII

La trayectoria histórica de *La Araucana* puede seguirse a través de sus procesos de publicación, circulación y lectura, así como de la recepción de su relato en nuevas obras literarias (Biotti, 2014, p. 199-200). La recepción e interés lector por el poema puede advertirse en el amplio número de ediciones surgidas desde los años siguientes a la impresión de cada parte, alcanzando 23 ediciones en los primeros 60 años de existencia (Subercaseaux, 2020, p. 390). La edición príncipe de la primera, de 1569, fue objeto de nuevas ediciones incluso antes de publicarse las partes siguientes: en Salamanca, 1574; Amberes, 1575; Zaragoza, 1577 (Medina, 1971, p. 6). Ellas hablan de un temprano interés, por la obra, incluso más allá de las fronteras españolas, tal como sugiere la edición en castellano publicada en Bélgica.

La segunda parte, publicada en Madrid en 1578, también motivó pronto nuevas ediciones con la primera y segunda partes: en Zaragoza, 1578; Lisboa, 1582; Madrid, 1585; y Amberes, 1586. La tercera parte salió a la luz en Madrid, en 1589. De ella se siguieron, en 1590. una primera versión con las tres partes, y una de la tercera en Zaragoza.

La positiva recepción del poema es indudable. Desde entonces, la obra completa se publicó en nuevas ediciones: Barcelona, 1592; Arbús, Francia, 1596; Madrid y Amberes, 1597; Madrid, 1610 y 1632; y Cá-

diz, 1626. Al siglo XVII pertenece también la primera versión en lengua extranjera, abreviada en holandés y publicada en 1619 (MEDINA, 1918, p. 499-507).

En el siglo XVIII, *La Araucana* continuó teniendo nuevas ediciones: en Madrid, 1733, 1770 y 1776 (MEDINA, 1917, p. 2-43). Esta última ofreció la primera versión ilustrada, incluyendo un retrato de Ercilla, un mapa de Chile y cuatro grabados inspirados en pasajes de la historia relatada. Además, fue traducida en fragmentos, ampliando sus alcances en Europa. Voltaire, en 1733, incluyó la arenga de Colocolo del Canto II en su *Essai sur la poésie épique* y Joseph de la Porte agregó el mismo fragmento, en francés, en su *École de Littérature* de 1765, sumando una reseña sobre el poema.

La fama de la obra no sólo se reconocía en el mundo hispano. Así lo admitía el prólogo del poema *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (1795, p. 4), al lamentar que *La Araucana* fuera el único poema castellano célebre en el extranjero.

La alta aceptación de *La Araucana* puede advertirse también en su circulación entre Europa y América, a través de manifiestos marítimos, registros de visitas de naos e inspecciones inquisitoriales, como objeto del tráfico y propiedad de viajeros españoles desde fines del siglo XVI (Leonard, 2006, p. 186; Chevalier, 1976, p. 49). Los registros de visita a las naos llegadas en 1597 a San Juan de Ulúa, México, por ejemplo, confirman la afición de los viajeros por los libros de aventuras. Predomina la mención a ejemplares de *Orlando Furioso* y, a fines del siglo XVI, se multiplican las de *La Araucana*[2]. El Archivo de Indias en Sevilla custodia las listas de libros registrados en visitas

2 *Visita de las naos que forman la flota llegada a San Juan de Ulúa en septiembre de 1597 a las órdenes del General Pedro Meléndez Márquez*; *Visita de los galeones que vinieron por la plata al mando del general Jhoanes de Urdaire, llegados a San Juan de Ulúa por febrero de 1599; Visita de las naos que forman la flota llegada al puerto de San Juan de Ulúa por septiembre de 1599 al mando del General Juan Gutiérrez de Garibay* (Fernández, 2017, p. 435-442).

a flotas que, desde 1580, incluyen al poema de Ercilla (González, 2001, 213-223).

Los inventarios de bibliotecas también reflejan la presencia de la obra en los circuitos letrados hispanoamericanos. En general, los ejemplares de *La Araucana* figuran en bibliotecas que, además de guardar bibliografía religiosa y jurídica, denotan el interés de los propietarios por la literatura clásica antigua y castellana, sobre todo por la poesía, los temas de aventuras -novelas de caballería y epopeyas-, y las materias de Indias. Sus propietarios eran nobles, funcionarios públicos y profesionales de alta educación de España y América, es decir, miembros de la élite sociocultural de las principales urbes hispanas y núcleos virreinales (Espino, 2003, p. 223).

A modo de ejemplo, la biblioteca de Jerónimo de Chaves, catedrático de Cosmografía de la Casa de Contratación, Sevilla, inventariada en 1574, poseía una edición de la primera parte de *La Araucana* y una de *Orlando Furioso* entre su colección de materias históricas (Wagner, 2001, p. 189). A comienzos del siglo XVII, la biblioteca del duque Juan Fernández de Velasco, versada en poesía italiana, daba espacio a la edición de 1589 de la tercera parte de *La Araucana*, único ejemplar que trataba materias coloniales (Montero y Rueda, 2016). La biblioteca del madrileño Lorenzo Ramírez de Prado, consejero de Indias desde 1626, albergaba una edición de *La Araucana* de 1632 (Pena Sueiro, 2013, p. 256). La del cronista de Indias, Antonio de Solís, catastrada en 1686, denotaba su afición a la epopeya: guardaba la *Ilíada*, *Farsalia*, *Jerusalén conquistada*, *Orlando furioso, Orlando enamorado* y *La Araucana.* La del arquitecto José de Arroyo, inventariada en 1695, mostraba su predilección por la poesía castellana, representada por Ercilla, Quevedo, Lope de Vega y la *Cuarta y quinta parte de La Araucana* de Diego Santisteban. Similares posesiones tenían las bibliotecas de Martín Martínez de Medrano, funcionario de Felipe IV, inventariada en 1660 y del pintor Diego Valentín Díaz, inventariada en 1661 (Diez Borque y Bustos, 2012, p. 180-184 y 193).

La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, militar de Aragón, tenía poemas épicos antiguos y modernos, como *Eneida*, *Farsalia*, *La Austriada* y *La Araucana* de 1596 (López Poza, 2010, p. 43). La del mercader Manuel Mayers Caramuel, inventariada en 1694, denota su interés por la épica con ejemplares de *Farsalia*, *Eneida*, *Orlando Furioso, Os Lusiadas* y *La Araucana.* En tanto, la del platero real Luis de Zabalza, inventariada en 1677, guardaba entre la literatura castellana, un ejemplar del poema de Ercilla (Diez Borque y Bustos, 2012, p. 193).

Algunas bibliotecas de nobles hispanos del siglo XVII también tenían esta obra: la de María Bravo de Hinojosa, inventariada en 1666; las de Pedro Antonio de Aragón, virrey de Cataluña, y de Pedro Nuñez de Guzmán, Conde de Villaumbrosa, registradas en 1677 (Bustos, 2015)[3]. La de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Godomar, tenía un ejemplar de la primera y segunda partes de *La Araucana* de 1578; uno de la tercera de 1589; una edición completa de 1610; la *Cuarta y Quinta parte de La Araucana* de Santisteban; y *Arauco Domado*[4]. Para su adquisición, *La Araucana* podía encontrarse en librerías como la del madrileño Cristóbal López, que en 1606 ofrecía seis ediciones de 1597 (DADSON, 2011, p. 26) o, en el siglo siguiente, la de Manuel Sanchez Pardo, inventariada en Madrid en 1798, que poseía 3 tomos de la edición de 1610[5]. En el siglo XVIII, el poema mantuvo presencia en bibliotecas de la élite hispana, como la del canónigo Domingo Antonio de Ribero y Angulo, inventariada en 1770[6], y de Carlos Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Nuñez[7].

3 Entre 83 inventarios de bibliotecas españolas del siglo XVII, Bustos registra la existencia de *La Araucana* en 11 de ellas.

4 *Índiçe y inventario de los libros que ay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril de 1623*, v. II, fs. 81-82.

5 *Indice de los libros que se hallan venales en las librerías de Manuel Sanchez Pardo, Calle de Toledo y de las Dos Hermanas*, 1798, f. 148.

6 *Índice de la librería de Domingo Antonio de Ribero y Angúlo,* fs. 4 y 32.

7 *Índice general de los libros de que se compone la Librería del Excmo. Sr. Conde de Fernán Núñez*, f. 174.

Si bien los poetas castellanos más populares en las bibliotecas hispanas del siglo XVII fueron Lope de Vega y Alonso de Ledesma, Ercilla los seguía en el número de registros, ocupando el décimo primer lugar de existencias (Dadson, 2011, p. 30; Diez Borque y Bustos, 2012, p. 131-132).

En América, el poema tuvo más presencia que otras obras de la literatura sobre Indias. La elite letrada colonial había forjado un sentido de identidad sobre la base de vínculos culturales con el mundo europeo, por lo que se interés se centró en las tendencias lectoras imperantes en España. Esto se vio reflejado en el crecimiento de colecciones privadas de libros con preferencia en literatura de aventuras de autores y materias europeos (Hampe, 2011, p. 413). Los asuntos locales inspirados en su suelo no despertaban mayor interés lector en las colonias, a excepción de *La Araucana* (Leonard, 1992, p. 22-33). Así se evidencia en el registro de embarque de libros del tesorero Antonio Dávalos, que viajaría a Lima en 1582 y llevaba una segunda parte de *La Araucana* de 1578 (Hampe, 1996, p. 243), y en los libros solicitados en 1583 por el librero Juan Jiménez del Río al presbítero Francisco de la Hoz, que viajaría de Lima a España. Entre los 142 títulos, figura la solicitud de doce copias de la primera y segunda partes de *La Araucana*[8].

A principios del siglo XVII, los inventarios de dos mercaderes de libros originarios de España, en Lima, así como bibliotecas de clérigos y funcionarios virreinales, registraban ejemplares del poema (González, 1997, p. 673). El inventario del librero Pedro Durango de Espinosa, por ejemplo, anotaba dos volúmenes en 1603, y el del mercader Cristóbal Hernández Galea sumaba un *Arauco Domado* de Oña (González, 2001, p. 227-237).

A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, las importaciones de libros desde España a las colonias aumentaron. *La Araucana* mantuvo

8 "Protocolos, Alonso Hernández, 1566-1583 (Archivo Nacional del Perú), fol. 1419-1422vt" (Leonard, 1942, p. 22-33).

presencia en los circuitos libreros como una de las obras en verso más leídas. En Nueva España, junto con las *Fábulas* de Félix Samaniego, fue el poema de mayor circulación en el tránsito comercial atlántico entre 1780 y 1820, dando cuenta de una presencia que no se limitaba al Virreinato del Perú o a los territorios cercanos a Arauco (Gómez, 2011, p. 119).

En Chile, los libros sobre la historia del reino en el periodo colonial eran escasos. No obstante, existen huellas de *La Araucana*, como la de la biblioteca del mercader genovés Nicolás Octavio, inventariada en 1651, que contenía un ejemplar (Cruz de Amenábar, 1989, p. 128). Ello no significa que no hubiese otras bibliotecas con la obra, pero muchos inventarios registrados por escribanos en Chile sólo anotan el número de libros, sin entrar en el detalle de sus ejemplares.

Sólo a fines del siglo XVIII, aumentó la circulación de obras vinculadas a la conquista, como el compendio de Melchor Jufré de Águila o la relación de Alonso de Ovalle (Biotti, 2014, p. 230). Así también, la presencia del poema se hizo más evidente, en especial, entre funcionarios de la monarquía y familias nobles. La familia Egaña Riesco contaba con una edición de 1776 y una de 1733, que sumaba el poema de Santisteban[9]. La del oidor de Indias, Juan Hipólito Suárez Trespalacios y Escandón, inventariada en 1788, poseía una colección de literatura clásica y española, incluyendo dos tomos de *La Araucana*[10]. También tenían este poema las bibliotecas del corregidor Francisco Antonio de Avaria y Vásquez, inventariada en 1797, de Mateo de Toro Zambrano, caballero de la Orden de Santiago y presidente de la Primera Junta Nacional de Gobierno, inventariada en 1811 (Biotti, 2014, p. 239-253) y la del sacerdote José Gregorio Cabrera, catastrada en 1798[11].

9 *Catálogo alfabético i por materias de las obras que contiene la Biblioteca Nacional Egaña*, Santiago: Imprenta de la Sociedad, 1860, p. 123.

10 Inventario de los bienes Juan Hipólito Suarez Trespalacios, 1888, Santiago: Archivo Nacional de Chile, Fondo Escribanos de Santiago, Vol. 851, foja 211 vta.

11 Archivo Nacional de Chile, Fonde Escribanos de Santiago, vol. 496, Leg. 233v.

El abogado Manuel Riesco, que viajó a España en 1807, refleja el interés que se mantenía en esta obra, al incorporar en la lista de libros que esperaba importar a Chile, cuatro ejemplares de ella (Thayer, 1913, p. 151). En los albores del proceso independentista, *La Araucana* era, quizás, uno de los libros sobre la conquista y guerra de Arauco más leído por la elite chilena, que se educó en el amplio circuito hispanoamericano. Sobre el poema había primado una consideración sobre su calidad histórica como una relación verdadera más allá de su condición poética (Amunátegui, 1910, p. 501). Su influencia no sólo fue gravitante a través de su lectura directa, sino como fuente y motivo de inspiración de otros relatos determinantes en la memoria histórica chilena.

LECTURAS Y RECEPCIÓN DE *LA ARAUCANA*: SIGLOS XVI-XVIII

La lectura y difusión de *La Araucana* no solo se ven confirmadas por sus ediciones y circulación, sino por la recepción activa de la que fue objeto por parte de otros escritores. El poema influyó como fuente argumental y modelo estilístico para nuevas obras.

La recepción más evidente se observa entre los poetas que prosiguieron el argumento de la guerra de Arauco, conformando el ciclo épico sobre la conquista de Chile (Avalle-Arce, 2000, p. 43-44). Pedro de Oña, en *Arauco Domado* (1596) y Diego Santisteban en *Cuarta y Quinta parte de La Araucana* (1598) mencionan el ejemplo de Ercilla para volver sobre el mismo período relatado con nuevas versiones. En tanto, Diego Arias de Saavedra, en *Purén Indómito* (1603) y el anónimo autor de *Guerra de Chile* (1610 ap.) continuaron la narración sobre la guerra hacia fines del siglo XVI, reforzando la mirada crítica de Ercilla sobre la violencia y corrupción del conflicto (Barraza, 2004, p. 206-208; Triviños y Rodríguez, 1996, p. 42). Cierra esta tendencia épica el *Compendio historial del descubrimiento, conquista y guerra del reino de Chile* de Melchor Jufré de Águila (1630), crónica versificada que cita a

La Araucana como una de sus fuentes principales.

No obstante, su impacto no sólo puede apreciarse en la producción poética sobre Arauco. La épica hispanoamericana halló en *La Araucana,* un modelo para narrar en versos épicos, las hazañas de conquista de otras latitudes del Nuevo Mundo (Goic, 1988, p. 196): *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (1589), *Nuevo mundo y conquista* de Francisco de Terrazas (1580 ap.), *Mexicana*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1594), y *El peregrino indiano* de Antonio Saavedra Guzmán (1599), *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola (siglo XVII) y *La Argentina y conquista del Río de la Plata* de Martín del Barco Centenera (1602) (Sepúlveda, 1971, p. 140-146; Wogan, 1941, p. 372-379; Marrero-Fente, 2017, p. 137).

Más allá de la épica, surgieron autores que siguieron su huella en otros géneros[12]. A Lope de Vega se le atribuye un autosacramental homónimo. Los dramaturgos Luis Belmonte, Gaspar de Ávila, Francisco González de Bustos y Ricardo del Turia también pudieron inspirarse en sus motivos para sus propias obras (De Cossio, 1970, p. 20). A ellos se suman piezas teatrales de los siglos XVII y XVIII: *Algunas hazañas de las muchas de García Hurtado de Mendoza* (1622), de nueve dramaturgos; *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos (1652); *La conquista del valle de Arauco* de Rodríguez Vela (1699); *La conquista del Perú* de Francisco del Castillo (1748); *Valdivia en Tucapel* de Nebreda y Acosta (1759) y *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila (1752) (Sepúlveda, 1971, p. 147-149; Faúndez, 2013, p. 165). Se agrega a estas huellas, *La restauración de La Imperial y conversión de las almas infieles* de Juan de Barrenechea

12 Chevalier (1976, p. 110, 126-134) detalla los clérigos y letrados que leyeron, citaron o evocaron el poema de Ercilla entre fines del siglo XVI y principios del XVII.

y Albismore (1693), en un formato cercano a la novela y quizás precursor de la misma en Chile (Anadón, 1975, p. 277-286).

En materia historiográfica, el poema constituyó una de las principales fuentes para los cronistas, quienes consagraron la versión de los hechos presentados en *La Araucana* como componentes esenciales de la memoria sobre la conquista de Chile. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado* (1575), de Alonso de Góngora Marmolejo, reconoce a *La Araucana* como el primer esfuerzo por dejar registro de la belicosidad de la gente de Chile. La *Crónica del Reino de Chile* (1594) de Pedro Mariño de Lobera identifica al relato de Ercilla como historia, aunque advierte sobre la exageración de su testimonio (III.41)[13].

En el siglo XVII, la condición de fuente argumental del poema se reforzó. En su *Histórica relación del Reino de Chile*, Alonso de Ovalle (1646, III.2) reconoce la verdad histórica que subyacería a la grandilocuencia poética de la narración. Diego de Rosales también tuvo a *La Araucana* como fuente primaria en su *Historia General del reino de Chile* (1674), por ejemplo, para los pasajes sobre las muertes de Lautaro y Caupolicán. Finalmente, para el siglo XVIII, Pedro de Córdova y Figueroa, en su *Historia de Chile* (1751), acude a *La Araucana* para tratar el período de gobernación de García Hurtado de Mendoza y las acciones militares de Caupolicán (1861, XVI, XX y XXII)[14].

Sin duda, *La Araucana* había trascendido, impactando en la construcción de la memoria y discurso sobre los primeros tiempos de

13 Massmann (2012, p. 33-40) ve en estas referencias de los cronistas sobre Ercilla, una disputa por validar los discursos históricos como testimonios más exactos que *La Araucana*.

14 Según Castillo (2007, p. 5), el *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile* de Juan Ignacio Molina también refleja la influencia de *La Araucana* como modelo de caracterización mapuche.

la conquista de Chile y la guerra de Arauco. En particular, respecto a un imaginario del mundo mapuche como pueblo indómito y aguerrido, para su admiración, crítica o justificación de la guerra contra él[15].

Francisco Antonio Pinto, presidente de Chile entre 1827 y 1829, recordaba a *La Araucana* como lectura fundamental de su juventud, afición que compartía con sus compañeros. Reconocía que el poema lo había inspirado en la formación de un ideario heroico representado en los mapuche y españoles, en particular, en Colocolo, Lautaro y Caupolicán. No era la calidad poética de la obra, sino su discurso implícito, el heroísmo, lo que captaba su atención, lo que confirma que el poema era objeto de lectura entre la élite letrada que lideró el proceso de independencia (Pinto, 1941, p. 77; Villalobos, 1961, p. 62-63).

Dicha comunidad sociocultural no se había educado directamente en estudios de historia local o reciente, pues esta no era materia curricular del sistema colonial. La educación de la élite se basaba en los estudios de latinidad -gramática, humanidades, retórica, filosofía, matemáticas y física-. La historia no fue materia de atención directa, sino como tópico de estudios sobre el mundo clásico y el pensamiento europeo. El jesuita Felipe Gómez de Vidaurre, en 1776, y Francisco Antonio Pinto se lamentaban de que los talentos de los jóvenes chilenos no se potenciaran por falta del cultivo de disciplinas valiosas como la historia (Gómez de Vidaurre, 1889, p. 294; Pinto, 1941, p. 76).

La Araucana y las crónicas sobre la guerra de Arauco habrían sido objeto de lectura particular en los circuitos letrados educados en un sistema latinista y escolástico. En ese contexto, las perspectivas subjetivas de lectura, que incidieron sobre la inteligibilidad y valoración del relato de Ercilla, debieron forjarse mediadas por el filtro, las preconcepciones e imaginarios construidos a partir de la lectura de otros

15 Salazar y Pinto (1999, p. 139) afirman que, durante el periodo colonial, el mito ercillano sobre el "indio indómito" permitió justificar la guerra, la solicitud de recursos, la esclavitud indígena y la posición social del ejército.

textos cultivados en la época, como las epopeyas grecorromanas, clásicos latinos, novelas de caballería y tratados de tendencia ilustrada. Los lectores de comienzos del siglo XIX pudieron identificarse con la representación de los héroes mapuche ofrecida por Ercilla, quien los había retratado en base al canon épico tradicional que ellos conocían y admiraban, para luego utilizar su ejemplo en la legitimación discursiva de la guerra de independencia que emprenderían.

No obstante, la falta de evidencia suficiente para sentar una frecuencia de lectura de *La Araucana* a comienzos del siglo XIX lleva a suponer que su conocimiento entre la comunidad patriota no se generó sólo por la vía de su revisión directa. Esta también pudo resultar de la mediación dada por la influencia que el poema había ejercido en los relatos históricos sobre la guerra de Arauco. La circulación de un texto, después de todo, no se limita al libro en sí, sino a las relecturas que ofrecen aquellas obras que, inspiradas en él, facilitan su trascendencia.

LOS HÉROES DE *LA ARAUCANA* Y SU IMPACTO EN LA RETÓRICA INDEPENDENTISTA

En febrero de 1812, el periódico patriota *Aurora de Chile* (n°3, 27 de febrero de 1812, p. 9-10) publicó las observaciones que el jesuita Joaquín de Villarreal había escrito sobre Chile para Fernando VI en 1755. El autor criticaba a los indios del sur como supersticiosos, desorganizados e incivilizados, visión que legitimaba los derechos de guerra contra los indígenas.

Desde comienzos del proceso autonomista, los patriotas advirtieron la necesidad de contrarrestar esa crítica, recurriendo al imaginario histórico-literario sobre los araucanos. En el proceso de configuración de una identidad que legitimara su causa, el discurso patriota se apropió, así, de *La Araucana*, reconociendo su contenido como chileno (o proto-chileno) para contraponerlo a la causa españo-

la. Ello suponía obviar el origen hispano de Ercilla y asumir la validez histórica de una obra que, después de todo, era de naturaleza poética. En ese sentido, no se debe ignorar el hecho de que *La Araucana* pertenece al género épico y que, como tal, se orienta a exponer guerras y aventuras desde un ideario heroico mediado por una mirada idealizada o crítica sobre éste. Tratándose de un género poético, no historiográfico, su objeto argumental se plantea desde un punto de partida histórico, pero sobre él se construye una representación verosímil, a veces ficcional, sobre la realidad (Martin, 2005, p. 10; Alvar, 1998, p. 39-40; Merchant, 1971, p. 3).

Los sucesivos procesos de lectura, recepción y reinterpretación del poema a lo largo de los siglos pudieron difuminar las fronteras entre el trasfondo histórico de la obra y su representación poética, asentando una representación heroica e idealizada del pasado como parte de la memoria histórica local. En el imaginario patriota, debió predominar un recuerdo de la guerra de Arauco protagonizada por los héroes de *La Araucana*, a quienes Ercilla había caracterizado siguiendo la tradición del género épico, cuyas obras clásicas – la *Iliada, Odisea*, *Eneida, Farsalia*- se asoman como modelos a lo largo del poema.

Ercilla no ofreció un retrato étnico del pueblo mapuche sino la construcción poemática del héroe araucano, cuyo principio de inspiración, aun surgiendo de la experiencia del poeta como testigo de la resistencia indígena, se expresó mediante claves canonizadas por el paradigma épico clásico. Este código le permitió dar cuenta de la excepcionalidad de los protagonistas de la guerra de Arauco, pero universalizar su valoración. El retrato de los araucanos anuló su singularidad étnica para dotarlos de atributos valorables desde un paradigma heroico europeo clásico (Guerra, 2010, p. 21), que los patriotas del siglo XIX aprehendieron. Uno que configuraba las características morales en un sentido de excelencia, homologando las gestas araucanas con las de los guerreros arquetípicos de la tradición épica.

Los héroes de *La Araucana* se identifican por atributos físicos y militares recurrentes (Mejías-López, 1991, p. 113), definidos por parámetros genéricos: fuerza, destreza, agilidad, belleza. Tucapel destaca por su porte y potencia como el Áyax homérico; Caupolicán, por una fuerza poco común, similar a la del Aquiles de Homero (Il. XIX, 387 y ss.) y Demóleo de la *Eneida* (V, 260 y ss.).

En la base de estas representaciones, subyace el concepto griego de *areté*, superlativo de distinción, que reconocía a los héroes como conjunto aristocrático en un sentido moral y político. Así, la genealogía de los araucanos se asociaba a un *ethos* de excelencia y superioridad, comparable con el de los grandes guerreros de la literatura clásica y vinculable a la idea de una raza o comunidad distintiva (JAEGER, 2006, p. 21-22). Su valentía se acercaría a la temeridad y al perfil de un pueblo que nunca se rendiría. De ahí, se les califica de indómitos, atributo legitimado por una causa noble: la defensa de su tierra y libertad. Ercilla los describe así desde el prólogo:

> ... muchos no les han hecho ventaja, y son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. Y, cierto, es cosa de admiración que no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término (...) con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad.

Los elementos constantes en las representaciones de los héroes permiten identificar un arquetipo que trascendió en la literatura e historiografía sobre la guerra de Arauco y que instaló una idea de lo araucano asociada a la fuerza, excelencia e indomabilidad que, directa e indirectamente, incidió en la configuración de los discursos legitimadores de la independencia chilena. Así, ante las calumnias contra los pueblos americanos, el poema de Ercilla y los relatos de quienes se habían inspirado en él ofrecían, a ojos patriotas, un testimonio inspirador:

> ¿Quien no admira el ardor y la magnanimidad heroica con que combatieron por su libertad de los indios Chilenos? La musa de la historia tomò à su cargo imortalizar sus hazañas; la trompeta de Clio ha pregonado por el universo, y muchos escritores apreciables les rindieron el tributo del elogio, y del honor (Aurora de Chile, n°23, 16 de julio de 1812, p. 96).

Recurriendo al tópico de la indomabilidad indígena, los patriotas validaban el discurso histórico forjado en *La Araucana* como voz de autoridad. Mediante este, los patriotas establecían una filiación genealógica y simbólica con la "progénie de Arauco gloriosa" (*Aurora de Chile*, n°34, 1 de octubre de 1812, p. 143), rompiendo con su pasado reciente español para reconocerse en un pretérito remoto idealizado (Collier, 1977, p. 199). Así lo declamaba el primer número del periódico *El monitor araucano* (6 de abril de 1813, p. 1): "Descendencia de Arauco gloriosa / despertad el heredado ardor".

Aludiendo a ese vínculo, los patriotas de Santiago se dirigieron a los habitantes de Concepción, buscando la adhesión a su causa. El elemento común a los chilenos se hallaría en sus antepasados heroicos, sin particularidades étnicas e identificados con el ideal universal de la libertad, codificado en clave europea (Guerra, 2010, p. 21):

> Habitantes del estado de Arauco: nuestra libertad està escrita en el libro de los destinos (...) los Manes del sabio Colocolo, del intrepido Caupolican, del impertubable Rencií reviven el germen precioso, que no pudieron extinguir tres siglos de devastacion y tirania (...): revivirèmos las glorias de nuestros progenitores (...) No tendreis que encorbar vuestra cerviz al falso brillo de unos mandatarios en que solo lucian los bordados (*Aurora de Chile*, n°28, 20 de agosto de 1812, p. 110)[16].

16 La mención a la cerviz para representar las condiciones de esclavitud y libertad evoca a la cerviz de Arauco no domada del verso I.1.7 del poema de Ercilla.

El reconocimiento de un enemigo y causa comunes fortalecía las estrategias para construir una identidad compartida (Bengoa, 2000, p. 43): "Viva la union: Vivan los Araucanos: mueran los enemigos" (*Aurora de Chile*, n°6, tomo 2, 11 de febrero de 1813, p. 24), fue la proclama que cerró el parlamento entre caciques y patriotas en 1813.

Lo araucano se establecía como elemento simbólico de la patria y su ideal de libertad, homologándose poéticamente con la idea de lo "chileno" (Gallardo, 2001, p. 121; Cartes, 2014, p. 230). De ahí que también se utilizara como recurso onomástico y emblemático. Algunos periódicos lo representaron en sus nombres -*El Monitor Araucano* (1813-1814), la *Ilustración Araucana* (1813)[17]-, al igual que las naves de la primera escuadra nacional de 1818, como el Bergantín Arauco y la Fragata Lautaro. El primer escudo patrio diseñado en 1813 lo confirmaba, incorporando la figura de dos indígenas enmarcados por locuciones latinas (Martínez, 1848, p. 150).

La construcción de una identidad patriota se particularizaba, así, en el elemento araucano surgido del mito épico de Ercilla. Este no se definía por atributos exclusivos mapuches, sino por su universalidad, legitimada por un arquetipo heroico de raíz épica clásica establecido desde *La Araucana*. Un discurso publicado en la *Ilustración Araucana* (n°1, 6 de septiembre de 1813) expresa la recepción del imaginario del poema en el discurso legitimador de la independencia:

> Patriotas que tenéis la dicha de habitar el terreno más feraz de la América, recobrad, vuestros derechos, imitando en la unión y en la constancia a vuestros ascendientes araucanos, cuyas cenizas reposan en la urna de la causa sagrada de la libertad (...) Revive entre nosotros Coló Coló, Caupolicán y el inmortal Lautaro, Scipión Americano...

17 Enríquez (2011, p. 636) observa que la palabra "monitor" designa al guía, rol que correspondería al pueblo araucano como inspiración del chileno. Lo mismo podría pensarse de la palabra "ilustración", como la luz que representó dicho pueblo para la causa independentista.

La cita contiene los elementos mencionados: la alusión a un pueblo indómito, antepasado de los patriotas; la elevación de los caciques de *La Araucana* al panteón de los héroes clásicos, explicitado en la metonimia de Escipión; y la idea de que la lucha por la libertad es la misma en ambos momentos, con el llamado a *re*cobrar ese derecho. El llamado carga al discurso de un sentido deontológico, como si prolongar la causa original mapuche se tratara de una responsabilidad ética para los patriotas: "Despertad la gloria / del araucano nombre" (*El monitor araucano*, n°5, 15 de abril de 1813, p. 17).

Con estos recursos, se establecía una línea de continuidad entre el tiempo de los héroes clásicos de Arauco y el de la independencia, borrando la distancia temporal que los separaba. Los héroes de *La Araucana* podían reconocerse como sus antepasados genealógicos y ascendientes morales arquetípicos de un modelo con el que podían identificarse.

En sus *Cartas Pehuenches* (1819), el patriota Juan Egaña, en boca del personaje Melillanca, reforzaba el argumento:

> La actual revolución de Chile tiene el objeto más justo y necesario que puede interesar a un pueblo: es el mismo por el qual nuestra nación sostuvo más de doscientos años de guerra: su libertad e independencia de la tiranía española (Egaña, 1819, p. 2-3).

La afirmación cobra fuerza al plantearse en la voz de Melillanca, pues aun siendo ficticio, representaba el elemento arquetípico indígena. El pueblo araucano en el que los patriotas se reconocían no era el mapuche contemporáneo, sino el de un imaginario fundado en la poesía de Ercilla y la tradición literaria e historiográfica forjada desde ella. *La Araucana* había ocupado un lugar privilegiado en los circuitos letrados y libreros del periodo colonial, calando en una memoria histórica que, difícilmente, podía ya distinguir sus elementos poéticos y la tradición que subyacía a ella.

CONSIDERACIONES FINALES

La representación de los araucanos como raza aguerrida, indómita y defensora irrenunciable de su libertad, sellada en su elevación épica por Ercilla, trascendió creciente y continuamente durante los siglos coloniales hasta la independencia chilena, a través de sus reediciones, lecturas, reescritura y apropiación discursiva. Se trata de un retrato de trascendencia temporal, geográfica y cultural. Bolívar lo reconocía en su *Carta de Jamaica,* cuando veía en Chile el lugar donde jamás se había extinguido "el espíritu de libertad" (1815).

Al identificar su causa con la lucha heroica araucana, los patriotas se reconocieron como parte de una misma comunidad de excelencia, esa *aristocracia* en el sentido clásico: una comunidad axiológica, fundada sobre la *areté* de sus miembros y de su causa. Ercilla había insertado la historia de Arauco y de Chile en la línea de desarrollo de una tradición que se retrotraía a la del pasado heroico del mundo antiguo, dando la oportunidad, a los chilenos, de trazar dicha genealogía simbólica hasta los tiempos de la independencia.

Los discursos patriotas dan cuenta de ese reconocimiento fundado sobre códigos valóricos que, más que identificarse con la particularidad étnica mapuche, habían aprehendido a través de sus lecturas y de una educación de corte europeo. En ese contexto, *La Araucana* podía simbolizar un motivo de orgullo local, pero representado en base a un arquetipo clásico de aspiración universal.

Para comienzos del siglo XIX, *La Araucana* se había consolidado como materia de una recepción cultural profunda. Ya fuese a través de su lectura directa o mediada por la literatura que siguió su huella y la canonizó como fuente primaria para la historia de Chile, el poema se había mantenido como objeto de lecturas activas, capaces de mantener su vigencia, resignificar sus sentidos y renovar su validez

en función de los nuevos contextos culturales y políticos que Chile comenzaría a enfrentar.

REFERENCIAS

Índice general de los libros de que se compone la Librería del Excmo. **Sr. Conde de Fernán Núñez**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/23039.

Índice de la librería de Domingo Antonio de Ribero y **Angúlo, canónigo de la Santa Iglesia Primada de esta ciudad y administrador del Grande Hospital de San Juan Bautista, extramuros de ella, hecho en el mes de noviembre de 1770**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/5519.

Índice de los libros que se hallan venales en las librerías de Manuel Sanchez Pardo, Calle de Toledo y de las Dos Hermanas. Madrid: 1798, sin editorial.

Índiçe **y inventario de los libros que ay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril de 1623**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/13593.

Archivo Nacional de Chile, Fonde Escribanos de Santiago, vol. 496, Leg. 233v.

Amunátegui, Miguel. **Los precursores de la independencia de Chile**. Santiago: Imprenta Barcelona, Tomo II, 1910.

Anadón, José. La Restauración de la Imperial de Barrenechea y Albis. **Anuario de letras, lingüística y filología**, México: UNAM, v. 13, p. 277-286, 1975.

Avalle-Arce, Juan. **La épica colonial**. Navarra: Universidad de Navarra, 2000.

Barraza, Eduardo. **De La Araucana a Butamalón. El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena**. Valdivia: Andros, 2004.

Bengoa, José. **Historia del pueblo mapuche, siglos XIX y XX**. Santiago: LOM, 2000.

Biotti, Ariadna. **La historia por el libro. Tránsitos y recorridos de La Araucana. Santiago de Chile (1788- 1888).** Santiago, 2014. Tesis (Doctorado en Historia) - École des Hautes Études en Sciences Sociales y Universidad de Chile.

Bolívar, Simón. **Carta de Jamaica**. Kingston: 1815.

Bustos, Á. Hacia el canon de la poesía barroca: la poesía en inventarios de bibliotecas particulares (1650-1700). 2015. Disponible en: https://www.academia.edu/11694997/Hacia_el_canon_de_la_poes%C3%ADa_barroca_la_poes%C3%ADa_en_inventarios_de_bibliotecas_particulares_1650_1700_. Acceso en 20 de febrero de 2023.

Cartes, Armando. Arauco: matriz retórica de Chile. **Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos**, Iquique: Universidad Arturo Prat, v. XIII, n.2, p. 191-214, 2013.

Cartes, Armando. ¿Bárbaros o ciudadanos? Los Mapuches en el albor Republicano. In: Cartes, Armando; Díaz, Pedro. **Ciudadanía: temas y debates**. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2014, p. 221-248.

Casanova, Holdenis. Entre la ideología y la realidad: la inclusión de los mapuche en la nación chilena (1810-1833). **Revista de Historia Indígena**. Santiago: Universidad de Chile, n.4, p. 9-48, 1999.

Castillo, Roberto. ¿Una misma cosa con la vuestra?: Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana. **Revista Iberoamericana**. Pensilvania: Universidad de Pittsburgh, v. 61, n.170, p. 231-247, 1995.

Cavieres, Eduardo. Desplazando el escenario: los araucanos en el proceso de independencia de Chile. **Studia historica. Historia contemporánea**. Salamanca: Universidad de Salamanca, n.27, p. 75-98, 2009.

Collier, Simon. **Ideas y política de la independencia chilena, 1808-1833**, Santiago: Andrés Bello, 1977.

Cortés, Claudio. El araucano indomable o la utilización del indio mapuche como metáfora de la lucha por la libertad. **Hombre y desierto**. Antofagasta: Universidad de Antofagasta, n.18, p. 56-70, 2014.

Cruz, Isabel. La cultura escrita en Chile: 1650-1820. Libros y bibliotecas. **Historia**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, n.24, p. 107-213, 1989.

Dadson, Trevor. La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII. **Bulletin Hispanique**. Bordeaux: Universidad Michel de Montaigne, n.113, p. 13-42, 2011.

De Cossio, José. **Ercilla en su poema, discurso leído con motivo de la apertura del curso académico 1969-1970, 13 de diciembre de 1969**. Madrid: Instituto de España, 1970.

De la Cueva, Juan. **Conquista de la Bética.** Madrid: Imprenta Real, 1795.

Díez Borque, José; Bustos, Álvaro. **Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700).** Navarra: Iberoamericana-Vervuert, 2012.

Egaña, Juan. **Cartas Pehuenches**. Santiago: Imprenta de Gobierno, 1819.

Enríquez, Lucrecia. La república chilena ante la cuestión indígena. **Hispania Sacra**. Madrid: CSIC, v. LXIII, n.128, p. 627-652, 2011.

Ercilla, Alonso de. **La Araucana**. Madrid: Cátedra, 2002.

Espino, Antonio. Libros, lecturas y lectores en la Barcelona de la primera mitad del siglo XVII. **Estudis**. Valencia: Universidad de Valencia, n.29, p. 205-229, 2003.

Faúndez, Rodrigo. Muerte y resurrección: el retrato áureo de Caupolicán. In: Mata, Carlos; Sáez, Adrián & Zuñiga, Ana (eds.). **Festina lente. Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro**. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, p. 165-176.

Fernández, Francisco. **Libros y libreros en el siglo XVI**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Gallardo, Viviana. Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional. **Revista de Historia Indígena.** Santiago: Universidad de Chile, n.5, p. 119-134, 2001.

Goic, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Crítica, 1988.

Gómez de Vidaurre, Felipe. **Historia geográfica, natural i civil del Reino de Chile**. Colección de historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional. Santiago: Ercilla, 1889, Tomo XV.

González, Carlos. Consideraciones sobre el comercio de libros en Lima a principios del siglo XVII. En: **Anuario de Estudios Americanos**. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, t. 54, n.2, p. 665-692, 1997.

González, Carlos. **Los mundos del libro**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

Guerra, Lucía. De la historia y otras barbaries: «La Araucana» de Alonso de Ercilla y Zúñiga en el imaginario nacional de Chile. **Anales de literatura chilena**. Santiago: pontificia Universidad Católica de Chile, n.14, p. 13-31, 2010.

Hampe, Teodoro. **Bibliotecas privadas en el mundo colonial**. Madrid: Iberoamericana, 1996.

Hampe, Teodoro. Bibliotecas, imprentas y difusión de noticias en el Perú colonial. **Bulletin Hispanique**. Bordeaux: Universidad Michel de Montaigne, n.113, p. 409-432, 2011.

Leonard, Irving. Best Sellers of the Lima Book Trade, 1583. **The Hispanic American Historical Review**. Durham: Duke University Pressm v. 22, p. 5-33, 1942.

Leonard, Irving. **Los libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

López, Sagrario (2010). La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII. En López, Begoña. **El canon poético en el siglo XVII.** Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 19-48.

Marrero-Fente, Raúl. **Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica**, Madrid: Iberoamericana, 2017.

Martínez, Melchor. **Memoria histórica sobre la revolución de Chile**. Valparaíso: Imprenta Europea, 1848.

Massmann, Stefanie. Poetas y cronistas: consideraciones sobre la reescritura de *La Araucana* en el discurso historiográfico del siglo XVI chileno. **Chasqui**. Quito: CIESPAL, v. 41, n.2, p. 33-50, 2012.

Medina, José. **La Araucana: ilustraciones**. Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1917.

Medina, José. **La Araucana: ilustraciones II**. Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1918.

Mejías-López, William. **Ideas de la Guerra Justa en La Araucana**. Santiago: Universitaria, 1991.

Merchant, Paul. **The epic**. Londres: Cox & Wyman, 1971.

Montero, Juan & Rueda, Pedro. Libros y lecturas poéticas del Gobernador de Milán: épica vernácula en la biblioteca de Juan Fernández de Velasco, V duque de Frías. **ILCEA,** n.25, 2016. Disponible en: https://journals.openedition.org/ilcea/3687

Pena Sueiro, Nieves. América en la biblioteca de don Lorenzo Ramírez de Prado, Consejero de Indias. **Revista Chilena de Literatura**. Santiago: Universidad de Chile, n.85, p. 247-270, 2013.

Pinto, Francisco. Apuntes autobiográficos. **Boletín de la Academia Chilena de la Historia**. Santiago: Academia Chilena de la Historia, n.17, p. 69-107, 1941.

Salazar, Gabriel & Pinto, Julio. **Historia Contemporánea de Chile: Actores, Identidad y Movimiento**. Santiago: LOM, 1999.

Sarmiento, Domingo. **Conflictos y armonías de las razas en América**. Buenos Aires: Imprenta de D. Túñez, 1883.

Sepúlveda, Fidel. Huella de *La Araucana* en las letras hispánicas. In: Neruda, Pablo. **Don Alonso de Ercilla inventor de Chile**. Pomaire: Nueva Universidad – Universidad Católica de Chile, 1971, p. 137-159.

Subercaseaux, Bernardo. Recepción de La Araucana en España y Europa: nacionalismo literario, canon y migración. **Universum**. Talca: Universidad de Talca, v. 35, p. 388-419, 2020.

Thayer, Tomás. Las bibliotecas coloniales de Chile. **Revista de bibliografía chilena y extranjera**. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, n.5, p. 149-151, 1913.

Triviños, Gilberto y Rodríguez, Mario. La clausura de la epopeya en La Guerra de Chile. **Estudios Filológicos.** Valdivia: Universidad Austral de Chile, n.31, p. 39-56, 1996.

Villalobos, Sergio. **Tradición y reforma en 1810**. Santiago: Universidad de Chile, 1961.

Wager, Klaus. A propósito de la biblioteca de Jerónimo de Chaves, catedrático de Cosmografía de la Casa de Contratación, y el paradero de algunos de sus libros. In: Peña, Manuel. **La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América**. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001, p. 187-232.

Wogan, Daniel. Ercilla y la poesía mexicana. **Revista Iberoamericana**. Pensilvania: Universidad de Pittsburgh, v. III, n.6, p. 372-379, 1941.

«*Queriendo imitar a los mayores*» El proyecto épico de Gabriel Lobo Lasso de la Vega entre el *Cortés valeroso* (1588) y la *Mexicana* (1594)

Lara Vilà[1]

En las octavas que concluyen el canto X de la *Primera parte del Cortés valeroso y Mexicana*, el héroe deja por un momento atrás los tráfagos de la guerra y se adentra en un prado ameno mientras persigue a un jabalí. El marco del que será un interesante episodio mitológico es la cacería organizada por los indios tlaxcaltecas para celebrar la paz con los españoles después de la rendición de su capitán, Xicoténcatl, y constituye el cierre de los festejos que, entre juegos, danzas y canciones, han destinado al solaz de los extranjeros. Una octava entera resalta la importancia de una paz que, además de perfecta e inmutable, se considera crucial, "llave de la conquista comenzada" (X.94.5).[2] En efecto, durante el ataque sufrido en Otumba que siguió a la huida de los españoles de Tenochtitlán, los tlaxcaltecas acudieron en su ayuda y refrendaron la alianza, lo que permitió que se reorganizaran y reconquistaran la capital azteca. Este gesto hace prometer al poeta que contará todo a sus lectores, al entender que hará así justicia a la honorable conducta de los habitantes de Tlaxcala, "cual se verá y

1 Universitat de Girona. Lara.Vila@udg.edu. Agradezco a Eugenia Fosalba, Luis Gómez Canseco y María José Vega la lectura atenta de este trabajo y sus sugerencias y correcciones, que han ayudado a mejorarlo.

2 Lasso de la Vega (2005). Cito por la edición de Nidia Pullés-Linares.

es justo que se diga" (X.94.8). Sin embargo, el *Cortés valeroso* concluye abruptamente con la llegada a Veracruz de Pánfilo de Narváez, enviado por el gobernador Diego Velázquez para apresar a Cortés, mientras este se encuentra todavía en México.

A juzgar por la carta que escribe don Martín Cortés al poeta en julio de 1582, incluida entre los preliminares del impreso, parece que Lasso esperaba cumplir esa promesa en la segunda parte, ya que el segundo marqués del Valle afirma que "me parece muy bien que la primera se quede en la prisión del Emperador Moctezuma".[3] Resulta lógico pensar que Lasso le habría esbozado cómo pensaba disponer el poema y es posible que el marqués, que había tenido aspiraciones poéticas,[4] hubiera pedido leer algún borrador para poder seguir el progreso de la obra y ejercer cierto control sobre lo que, a fin de cuentas, vería como un instrumento para la restitución plena del marquesado.[5] Así parece demostrarlo el contraste de las palabras con que

3 "A Gabriel Lasso de la Vega, el marqués del Valle", en *Ibid*., 122, de donde proceden las siguientes citas de esta carta.

4 En la *Segunda Parte de la Crónica General de Indias* (1552), Francisco López de Gómara consigna el epitafio que escribió al sepulcro de su padre (González Obregón, 2005: 11); en el manuscrito del cancionero novohispano *Flores de baria poesía*, recopilado en 1577, se recoge su octava pastoril "De amor y de fortuna despreciado" (n. 196 en la edición de Peña, 2004, 381-382); y en el impreso de las *Varias poesías* de Hernando Acuña, publicado en 1591, figura su soneto "De mil cosas cansado abro los ojos", que es respuesta a "Si a decirte verdad soy obligado" del vallisoletano y al que, a su vez, responde este en "Pareciéndome flores los abrojos" (Acuña, 1591, fols. 145v-146v). Como otros nobles aficionados a la poesía, entre ellos su mismo padre, según testimonio de Bernal Díaz del Castillo, es muy probable que don Martín organizara reuniones en su residencia de Nueva España, en el entorno de la cual circularían los poemas del cancionero (Aracil, 2016: 174). Heredaría sin duda esta costumbre de un Hernán Cortés sobradamente conocedor del valor promocional de la escritura y en cuya casa de Valladolid, sede de la corte cuando su regreso definitivo a España, se reunía la academia mencionada en 1567 por Pedro de Navarra en los *Diálogos muy subtiles y notables* (Protomártir Vaquero, 2021).

5 El regreso de don Martín a Nueva España en 1563 fue recibido de forma entusiasta por los hijos de los primeros conquistadores, que vieron en él al defensor de sus derechos a la sucesión hereditaria de las encomiendas. Los rumores de que esta peligraba motivaron, en 1566, una revuelta de la que se acusó a los Cortés y dio lugar a la que se conoce como "conjuración del marqués del Valle", si bien el virrey Gastón de Peralta los exculpó en el informe que envió al monarca. Juzgado un año más tarde, don Martín,

deja el orden de la materia en manos del poeta, reconociendo que este sabrá "disponerlo y repartirlo", y las más severas con que le encarga que "procure escusar todas poesías, pues la mezcla dellas suele causar menos opinión y autoridad a la historia, y la que es tan verdadera (como esta) es justo que carezca (para siempre) de toda duda". Convencido de que la obra "saldrá muy bien acabada", promete al poeta "el agradecimiento que se debe a este trabajo". La fecha de la aprobación, de marzo de 1584, indica que Lasso concluyó la tarea en menos de dos años, ajustándose a lo que de él se esperaba,[6] pero por razones que desconocemos la licencia se retrasaría hasta septiembre de 1587 y el poema no vio la luz hasta el año siguiente.

Sin embargo, el poeta no quedó satisfecho del resultado, como demuestra el hecho de que seis años después del *Cortés valeroso* publicó, no la segunda parte, sino una reescritura del poema, en la que introdujo cambios sustanciales que afectaban precisamente a esas "poesías" que el marqués del Valle había recomendado no incluir y que se revelan por lo tanto como un elemento axial para seguir el paso del *Cortés valeroso* a la *Mexicana*. El presente estudio analiza la naturaleza y sentido de estos episodios ficcionales comparando dos de ellos, la apoteosis mitológica de Cortés en el *Cortés valeroso* y la ira de Plutón que abre la *Mexicana*, para explicar el proyecto heroico de Lasso de la Vega como un intento de dar respuesta al problema finisecular de la

junto con su hermano Luis, fue condenado al destierro de Nueva España y a prestar servicios en Orán (que no llegó a cumplir), sus bienes quedaron confiscados y hubo de pagar cuantiosas multas, a lo que se sumó la pérdida de la jurisdicción de su estado. Después de numerosos pleitos, en 1574 vio restituidos su título y posesiones, cuya situación financiera era desastrosa, pero ni pudo regresar a Nueva España ni consiguió la jurisdicción del mayorazgo. Felipe II la concedió a su heredero Fernando el 12 de agosto de 1593, gracias al respaldo, según Weiner (2005: 104), de la poderosa familia de su esposa, doña Mencía de la Cerda. A pesar de ello, quedaron pendientes algunos aspectos de la jurisdicción y un embargo de bienes que abrirían la puerta a sucesivos y ruinosos pleitos. Véanse González Obregón (2005) y Río Torres-Murciano (Terrazas, 2022: 51-52).

6 Como reconoce Lucas Gracián Dantisco cuando afirma que "va arrimada a la verdad de la historia, honesta, y sin perjuicio de nadie". En Lasso de la Vega (2005: 130).

épica áurea. Al examinar ambas versiones desde esta perspectiva teórica, en el marco de la tradición imitativa, advertimos que Lasso procedió, a partir de la lectura de Tasso, a depurar el poema y a indagar la presencia de la maravilla mitológica en un poema heroico-cristiano. En este contexto, el poeta revisó el carácter modélico de *La Araucana* para responder al encaje poco verosímil de algunas digresiones introducidas por Ercilla, y tentó nuevos caminos que constituyen una reflexión literaria sobre las posibilidades de desarrollo del género.

RECTIFICAR A ERCILLA: ESCRIBIR HISTORIA A LA MANERA DE VIRGILIO

Como veíamos, don Martín instruía en su misiva al poeta acerca de la naturaleza de la obra, lo que a todas luces se percibe como una injerencia del marqués en la escritura de la que la crítica considera obra de encargo.[7] Que Lasso, por su parte, aspiraba al mecenazgo de la familia del conquistador se percibe en las palabras de la dedicatoria a don Fernando, heredero de don Martín,[8] que reencontramos

7 Amor Vázquez sostiene que el *Cortés valeroso*, "escrito bajo el autoritario mecenazgo de Martín Cortés, tiene visos de material poético de encargo", en Lasso de la Vega (1970: 57). Reynolds (1978: 27) extiende esta lectura a las dos versiones del poema cuando apunta ambos pudieron ser encargo de don Fernando, opinión que reencontramos en Pullés-Linares cuando afirma que don Martín y su hijo don Fernando "concomitaron a Lasso escribir sus dos poemas épicos", en Lasso de la Vega (2005: 76). Marrero-Fente (2017: 202) afirma que "ambas composiciones pueden considerarse memoriales poéticos de encargo". Weiner (2005: 106) vincula las reivindicaciones de los Cortés a la necesidad de protección económica del poeta.

8 En la que da a entender que pretendía mantener con él la relación iniciada con el padre ("V. m. se le haga en recebirlas [mis vigilias], amparando mis versos que confusamente se arrojan, faltos de todo artificio, en el tempestuoso golfo de tanta diversidad de gustos y opiniones, confiando en que llegados al dulce y deseado puerto de la protección y abrigo de V. m., estarán seguros y defendidos", en Lasso de la Vega (2005: 123). Parece que este deseo llegó a cumplirse, pues Franco (1994: 11) ha documentado que don Fernando le asignó un sueldo de cien ducados "desde el treze de agosto de ochenta y nueve en adelante", si bien no siempre cumplió con sus pagos. Entre los sonetos en alabanza del autor que conforman los paratextos del *Cortés valeroso* figura el de Jerónimo Cortés, entonces "hijo del marqués del Valle" y "hermano" del nuevo marqués cuando se publica la *Mexicana*. No se trataría, pues,

con algunos cambios en la *Mexicana*, tras la cual siguió dedicando su pluma a preservar la memoria del conquistador, pues en 1601 publicó los *Elogios*[9] y algunos romances de materia mexicana en el *Manojuelo de romances*.[10] Como propone en el prólogo y leemos en repetidas ocasiones en el poema, Lasso parece plegarse a los deseos de la familia del conquistador y a su impulso inicial de escribir un poema histórico.[11] No obstante, es también consciente de que no está escribiendo una crónica sino poesía, de ahí que el *Cortés valeroso* no sea una mera adaptación del relato de Gómara, sino que este se articula imitando el modelo de *La Araucana*, un marco que le permite utilizar otras fuentes.[12] En efecto, los diez primeros cantos se ajustan a un relato que sigue lo que Río Torres-Murciano (2019: 79) denomina "la tradición lu-

como apunta Amor Vázquez (Lasso de la Vega, 1970: 12), de la corrección de un desliz por parte del poeta, porque la muerte de don Martín tuvo lugar un año después de aparecido el *Cortés valeroso*. Refrenda esta cercanía a la familia Cortés la presencia entre los poemas en loor del autor de uno de Pedro Cortés, hijo menor de don Martín y cuarto marqués del Valle.

9 La crítica coincide en señalar la cercanía, en este sentido, de los *Elogios* con las dos versiones del poema épico. Véanse Amor Vázquez (1958: 379); Weiner (2005: 117), Marrero-Fente (2017: 202); y Plagnard (2018: 85-86). Por su parte, como ha documentado Franco (1994: 15) un año antes de la publicación de la obra cobró cien ducados del tercer marqués del Valle.

10 En concreto, "Donde su crespa madeja", "El que de la varia Diosa", "Las habladoras estatuas" y "La difícil prueba mira", que se ensartan entre otros romances de materia histórica reciente.

11 "Y ha sido de suerte la obligación en que me ha puesto [don Fernando], que sino discurriera por un camino tan ceñido a la verdad y tan lleno della, como a todos es notorio, pudiera dar que sospechar en si había salido de sus estrechos límites, dilatándolos con fabulosos artificios y sutil inventiva, cosas por algunos mejor recibidas que el puntual rigor de las historias…", "[…] para prueba de su verdad y de cuan arrimado voy a ella en este mi pequeño discurso". (Lasso de la Vega, 2005: 131).

12 La editora del poema, Nidia Pullés-Linares (Lasso de la Vega, 2005: 38-39 y 52) prioriza la dependencia de Gómara, habla de casos de "intertextualidad con textos de Virgilio, Lucano, Ariosto, Garcilaso y Ercilla" y reproduce la opinión de Amor Vázquez (1970: 18-25) de que Lasso pudo seguir también el ejemplo de Zapata, Camões y Terrazas. Se ha apuntado que Lasso podría haber conocido el poema de este último a raíz de una estancia del poeta novohispano en Madrid que nunca ha podido demostrarse y que Río Torres-Murciano considera puramente conjetural (Terrazas, 2022: 22, n. 21, y 64). Este mismo estudioso señala, no obstante, que algunos elementos del poema de Lasso podrían explicarse por una lectura de *Conquista y nuevo mundo*, como plantea a propósito de la historia de Clandina, *vid. infra*, n. 13. Sobre las ficciones sentimentales en la épica cortesiana, véase en este volumen el estudio del mismo autor, a quien agradezco que me haya permitido leerlo.

canea de Ercilla", hasta el punto de que también en las pocas ocasiones en que se aparta del texto del cronista y da tregua a su lector sigue a su admirado poeta e introduce diversas historias sentimentales.[13]

Pero Lasso entendió que su obra carecía de un elemento fundamental de la poesía heroica, a la que el mismo Ercilla había recurrido en la *Segunda parte*, como es la maravilla sobrenatural,[14] y decidió introducirla en los dos últimos cantos del poema, en el momento en que Hernán Cortés se deja agasajar por los indios tlaxcaltecas y llega al vergel que será el escenario de su apoteosis poética. La causa, dice el poeta, es dar descanso del lector,[15] pero no debemos dejarnos engañar por lo que no es más que un pretexto con el que seguramente pretendía justificarse ante los Cortés. Al imitar *La Araucana*, Lasso participa a sus lectores su voluntad de escribir un poema épico, con todo lo que ello implica en el ámbito de la poesía finisecular, cuya escritura auspicia una imitación compleja y persigue igualar o superar a los modelos.[16] Nuestro poeta aspiraba a despuntar en el terreno literario, lo que, en el caso de la épica en castellano, significaba disputarle el trono a Ercilla, del mismo modo que este se había presentado en *La Araucana* como nuevo Ariosto y nuevo Garcilaso, entreverando en

13 Las de Clandina (canto IV y VIII), Tádara (canto VIII) y Gualca (XII), que siguen las ercillescas de Guacolda, Tegualda, Glaura y Lauca. En especial, se ha señalado la dependencia de la historia de Clandina de la de Glaura (Pullés-Linares, 2004: 560) y Río Torres-Murciano (2018: 429, n.16), que amplía las fuentes utilizadas por Lasso en estos pasajes.

14 Hasta entonces limitada a la milagrosa intervención del apóstol Santiago en la batalla de Cintla referida en los cantos V.92-93 y VI.1-15, que se inspira asimismo en la de la Virgen durante el asalto de la Imperial en el canto IX de *La Araucana*, que justifica por su presencia en la crónica de Gómara.

15 "[...] en la variedad del onceno canto y descripción de la casa de la envidia del dozeno, podrá el lector recrear algún tanto el ánimo cansado de tantas veras y verdades si gustare de poesía y ficiones." (Lasso de la Vega, 2005: 132).

16 Como explica Ponce Cárdenas (2016: 43), "El tipo de práctica imitativa que anhelaba rebasar la grandeza del dechado debía responder, pues, al estímulo de la *aemulatio*, un concepto en el que se condensan las ideas de 'rivalidad' o 'deseo de rivalizar', la 'competición' o el 'anhelo de igualar'."

este quehacer un ramillete de autores clásicos y modernos.[17] La materia elegida y el éxito de *La Araucana* demandaban un relato histórico y el seguimiento de sus fórmulas narrativas[18] así como de algunos de sus elementos más sobresalientes, caso del tratamiento de los indios.[19] Pero el *Cortés valeroso* también matiza a Ercilla en algunos aspectos,[20] siendo el principal contar con un héroe protagonista de cuya centralidad depende la conquista de México, que es la gesta que en verdad importa. Por ello, si bien *La Araucana* acaba deslizándose hacia una relación de méritos de su autor, convertido en narrador y testimonio de sus propias hazañas, sobre todo a partir de la *Segunda parte*, Lasso no abandona a su héroe ni deja territorio indiano, respondiendo a la postergación ercillesca de la materia indiana frente a la historia europea.[21]

17 Afirma Blanco (2018: 98, 99) que Ercilla era el poeta "que había trazado, en castellano, la vía de una épica de materia histórica reciente" cuando analiza las aspiraciones de otro poeta contemporáneo, Juan Rufo, de "eclipsar a Ercilla con un poema más decoroso, de asunto más grande y de estilo más solemne."

18 No hay más que atender a las innumerables intervenciones del narrador en los exordios morales y colofones de los cantos, a la manera ariostesca imitada por Ercilla, o a la presencia de algunas historias secundarias, no solo amorosas, como en el caso del relato de las penurias del cautiverio de Jerónimo de Aguilar entre los indios del canto II.

19 La crítica coincide en señalar que la imagen que ofrece Lasso de los indígenas parte de la que da Ercilla de los araucanos. Reencontramos también parecidas descripciones de consejos, discursos, armas, asaltos y desafíos, entre otros lugares comunes de la narración épica, que dan cuenta de la valentía guerrera de los indios, algunos de los cuales están creados a semblanza de los ideados por Ercilla, caso del iracundo cacique Tabasco, de los diestros Maxixcacín y Xicotencátl, del sabio anciano Cipayán o el manco Pillarol.

20 Lo apunta ya en algunas octavas iniciales del *Cortés valeroso* cuando interrumpe la descripción de las costumbres indígenas diciendo "No quiero en sus costumbres ser pesado,/ por ser muchas, prolijas y cansadas,/ que ya Gómara y otros nos han dado/entera relación de sus pisadas" y "Ni diré por agora la manera/ con que los indios forman sus batallas,/ por dezilla a su tiempo más entera,/ ni el ordinario término de dallas…" (I.29. 1-4 y I.30, 1-4) en que parece responder al célebre exordio ercillesco recurriendo, como este, a una enumeración negativa. Esta estrategia se encontraba formulada más claramente en el proemio de *Nuevo mundo y conquista* de Francisco de Terrazas "No de Cortés los milagrosos hechos,/ no las victorias inauditas canto…" (I.1.1-2).

21 Que implica, como plantea en un interesante estudio sobre el asunto Río Torres-Murciano (2020: 54), "una relación de *oppositio in imitando* con respecto a Ercilla, no ajena a la compleja dinámica intertextual que rige el desarrollo de la épica literaria desde el helenismo."

Varias razones explican estas diferencias, empezando por el hecho de que el *Cortés valeroso* era obra al servicio de la familia del conquistador y que Lasso no podía alejarse del relato cronístico, puesto que nunca había pisado las Indias. No obstante, no debe perderse de vista que estamos ante un escritor ambicioso, como atestigua una obra a la par extensa y diversa, que le llevó a frecuentar, además de la épica, la lírica, la poesía dramática y el relato cronístico.

Así, la respuesta más importante que podía darse a Ercilla era el respeto de la unidad de acción y la presencia verosímil de la maravilla, a la manera de la *Eneida*. Que Lasso tenía muy presente a Virgilio en su proyecto épico nos lo dice, de hecho, él mismo antes de ocuparse de la batalla que enfrentó a los españoles con los tlaxcaltecas en el canto IX del *Cortés valeroso*. En un inciso, insertado entre la enumeración de las fuerzas enemigas y las de Cortés, Lasso habla de sus desvelos poéticos en primera persona, reescribiendo y ampliando el falso proemio de Virgilio a la *Eneida*:[22]

> Yo que un tiempo canté de los pastores
> en las frondosas selvas las marañas,
> como ya de los héroes vencedores
> voy cantando las prósperas hazañas
> y entre los presurosos atambores,
> que siembran cruel furor por las entrañas,
> como resonará mi canto ronco,
> aún para helados riscos, torpe y bronco.
>
> Yo, que también canté el sangriento estrago
> de la infausta Bizancio populosa,
> y edificios vistosos de Cartago,
> sujetos a la llama codiciosa.
> Yo, que a la casta Dido satisfago

22 Incorporado en la reedición de 1574 de la *Eneida* de Hernández de Velasco.

del Marón en su Eneida artificiosa,
con tan sin temor la voz levanto,
sin ver que de Cortés el valor canto." (IX.76-77)

Las dos octavas aluden a las obras publicadas en la *Primera parte del Romancero y Tragedias* en la que, en efecto, podían leerse poemas pastoriles y de materia antigua y sus dos tragedias, *La destrucción de Constantinopla* y *La honra de Dido restaurada*. El volumen apareció un año antes del *Cortés valeroso*, si bien Lasso hubo de trabajar en ambas obras de forma simultánea, lo que indicaría que estas octavas fueron añadidas en los estadios finales de composición del poema.[23] Lo interesante es notar cómo asimila su labor poética a la virgiliana, que contrasta, en la octava siguiente, con el paso que lleva:

El comenzar nació de sano intento
y el proseguir le hace temerario,
y aunque fue el intentarlo atrevimiento,
al fin el acabarlo es necesario;
no por el proceder con que me siento
que antes es del sujeto bien contrario,
mas porque he de cumplir vuestro mandado,
aunque a costa, señor, de ser notado. (IX.78)

La octava parece sugerir la forma en que muy probablemente hubo de desarrollarse la escritura del *Cortés valeroso*. Surgido del deseo del poeta de elogiar a Hernán Cortés y contar su historia, Lasso planteó una escritura siguiendo el aclamado ejemplo de Ercilla, al

23 "[...] cuyo ánimo [del lector] prometo recrear con otro libro que tengo hecho y acabado en octava rima llamado Norte de Españoles, que se queda imprimiendo, [...] de las milagrosas hazañas de Fernando Cortés." (*Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lasso de la Vega*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, 1587, s.f.) La aprobación, firmada por Pedro de Padilla, es de 14 de abril de 1587; la licencia tiene fecha de 16 de mayo y la corrección de erratas, elaborada por Pedro Várez de Castro, es de agosto del mismo año.

que le unía además una relación personal,[24] y presentaría la obra al segundo marqués del Valle a cambio de patrocinio, dadas las estrecheces económicas en que sabemos que vivió, al menos, hasta 1587, aunque estas no acabaran de resolverse por completo.[25] Don Martín le instó a seguir su criterio movido también por necesidades más perentorias, entendiendo que el poema podía sostener su causa y constituir, como en el caso de *La Araucana*, un memorial de los servicios que la familia Cortés había prestado a la Corona.[26] Cansado, como Ercilla, de la monotonía del relato histórico, quiso introducir diversos momentos de variedad por medio de ficciones sentimentales. No percibió, como indica el hecho de que no se disculpara por ellas en el prólogo, que estas interfirieran con la acción principal del poema, puesto que conformaban tramas autónomas que se vinculaban a esta por medio de los segundos de Cortés, Jerónimo de Aguilar y Pedro de Alvarado, no mermaban la mesura y virtudes del protagonista, del que silenciaba sus actos de crueldad o su relación con Doña Marina, y no precisaban del recurso a lo sobrenatural. No obstante, en algún momento de la fase final de redacción del poema, Lasso hubo de plantearse un cambio de rumbo de cierta entidad, al percibir que la obra no acababa de ajustarse a la grandeza épica, y acarició la posibilidad de reorientar el tratamiento de la materia. Don Martín no estaría muy dispuesto a una alteración de semejante alcance ni a esperar

24 Toribio Medina (1916: 153) hace coincidir a Ercilla y Lasso en el entorno de las academias literarias del momento, mencionando la del marqués del Valle. Franco (1994, p. 4) ha documentado dos estancias de Lasso, al menos en junio de 1571 y diciembre de 1573, en casa del autor de *La Araucana*.

25 Seguramente, según Franco (1994: 8-14), gracias al cobro en 1584 de dos herencias, una de ellas por un valor de 11 ducados anuales, y a su entrada en la corte en 1587, quizá ya como continuo del rey.

26 Las reivindicaciones de los encomenderos, que aspiraban a convertirse en la nobleza de Nueva España, vertebran también la escritura de *Nuevo Mundo y conquista* de Francisco de Terrazas, con el que las dos versiones del poema de Lasso comparten una estrategia parecida de asimilación épica de géneros como el memorial o las relaciones de servicios pareja a la practicada por Ercilla en *La Araucana*, con el fin, según Gómez Canseco, de "dar a su ficción la apariencia retórica de una relación histórica" (Ercilla, 2022, p. 909).

el tiempo que esta requería. La obra debía publicarse sin más demora, si bien con el riesgo de "ser notado". No por el mecenas, que habría conseguido lo que pretendía. ¿Por quién entonces? Quizá por él mismo, por haber seguido un "proceder" contrario al sujeto y a sus aspiraciones poéticas; quizá por otros escritores de su entorno, conscientes como él de que la poesía heroica estaba siguiendo derroteros distintos de los desbrozados por Ercilla, que este ya planteaba de hecho a partir de la *Segunda parte de La Araucana*, y más aptos para acomodar el relato épico.

Así pues, en la mentalidad de este hombre de letras de finales de siglo, que, además de Ercilla, frecuentó a autores como Pedro de Padilla, Cosme y Francisco de Aldana, Alonso López Pinciano y puede que Lope y Cervantes,[27] el *Cortés valeroso* había de ser la carta de presentación de sus aspiraciones poéticas. Las excusas y quejas formuladas por Lasso ante la insistencia del segundo marqués del Valle nos trasladan su disgusto y la discrepancia clara de estos dos hombres acerca de la naturaleza y los fines de la obra, al menos a partir de un cierto momento. En este cambio mucho tuvo que ver la lectura de Torquato Tasso, autor muy apreciado en el entorno cortesano,[28] por medio de

27 Según anota Blecua (Cervantes, 2010: 31) siguiendo la sugerencia de Bataillon (1969) de la burlesca academia de Argamasilla, bajo la máscara de "el Donoso poeta entreverado", que firma uno de los poemas laudatorios del primer *Quijote*, se ocultaría Lasso. Sigue esta lectura Márquez Villanueva (1987), quien señala también una relación de enemistad con Lope, al que nuestro autor aludía con malicia como Juan Ciruelo en su *Manojuelo de romances* a causa de su gusto por lo morisco. Mele y Palencia (Lasso, 1942: 21) apuntan también una posible relación con Cervantes. Un repaso detallado de los responsables de licencias y aprobaciones de las obras de ambos en el período de publicación de *La Galatea*, amén del testimonio de las relaciones de amistad de ambos con los mismos autores, caso, por ejemplo, de Pedro de Padilla o Lucas Gracián Dantisco, serían una prueba firme.

28 Como apunta Blanco (2013: 28-29) y desarrollan Martínez (2010) y, especialmente, Río Torres-Murciano (2018). La primera traducción al castellano de la *Gerusalemme liberata* se publicó en Madrid en 1587, debida a la pluma del militar afincado en Lombardía Juan Sedeño, aunque la aprobación es de junio de 1586. Sobre esta véase la tesis inédita de Gutiérrez (1999: 223-255) y Vilà (2023). No puede descartarse, sin embargo, que leyera también a Tasso en italiano, como sería el caso de la mayor parte de escritores de su entorno e ilustraría *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, que Stefano Arata (1991) atribuyó a Cervantes, y cuya datación podría ser anterior a 1585. Véase Antonucci (2015).

cuyo modelo podía redimensionarse el poema de forma más cercana a Virgilio que a Lucano.[29] La lectura de la *Gerusalemme liberata* y los debates que sin duda se suscitaron sobre su obra en el contexto literario de Lasso motivarían en él la idea de escribir un poema en el que hubiera espacio para una maravilla verosímil que no pusiera en riesgo la unidad de acción de la conquista, que *La Araucana* parecía haber postergado en los quiebros digresivos de la *Segunda parte*.[30] La prueba más fehaciente es el modo en que el rigor histórico se resquebraja y cede ante el empuje de la maravilla en los dos últimos cantos, signo de la apertura de una nueva senda con la que el poeta quiso imponer los criterios estéticos a los encomiásticos, que explicaría el final abrupto de la obra y, quizá, los retrasos que esta sufrió antes de llegar a la imprenta. Los dos últimos cantos del *Cortés valeroso* constituyen el esbozo de una vía que implicaba desplazar, por razones poéticas, la centralidad del poema de Ercilla por la de Virgilio a la manera de Tasso. Resuelta en este primer estadio de forma apresurada e insatisfactoria, Lasso decidió explorarla con mayor profundidad y rigor, libre de la sombra de don Martín, en la *Mexicana*, que había de enmendar los errores conceptuales de la primera versión.[31]

29 Un desplazamiento de fuentes que se percibe también en la ausencia de los romances sobre la guerra civil entre César y Pompeyo de la *Primera parte del Romancero y Tragedias*, inspirados en la versión de la *Farsalia* de Lasso de Oropesa, en el *Manojuelo de romances*.

30 Prueba del debate que debió de plantearse acerca de este asunto es el soneto sobre la *Tercera parte de La Araucana* que firma el Condestable de Castilla en el que tilda al poema de "quimera" y alude burlonamente a la incoherencia del episodio de Dido. Ver Toribio Medina (1916: 156-158). Gómez Canseco, que incide en esta misma idea (2020: 81),identifica al Condestable con Juan Fernández de Velasco, el Prete Jacopín de las *Observaciones* a Herrera.

31 En el manuscrito titulado *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras, naturales de España* custodiado en la BNE (Mss. 9143), que firma como "historiador universal, continuo de su majestad", Lasso se incluye en la sección de poetas junto a una nómina de autores épicos entre los que destacan Camões, Mena, Ercilla, Coloma, Corte-Real (como autor del poema de Lepanto), Barco Centenera o López Pinciano (fol. 31). Entre sus obras destaca, en primer lugar, la escritura "en verso heroyco" de la *Mexicana* y un desconocido *El caballero del sayal*. Menciona también los *Elogios* y los *Manojuelos* (la segunda parte, hoy perdida, apareció en Zaragoza en 1603) y sus *Jornadas de los duques de Pastrana y Humena* (Mayennes), embajadores

LA APOTEOSIS DEL HÉROE EN EL «CORTÉS VALEROSO» Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO CAMINO

En el inicio de este estudio habíamos dejado al héroe persiguiendo a un animal "fiero, cerdoso" que, tras dejar atrás a sus compañeros de cacería, se adentra a pie a través de un hondo peñasco hasta un hermoso prado sembrado de plantas bellas, perfumadas flores, aves melodiosas y hermosas doncellas bailando y cantando en derredor de fuentes. El canto se interrumpe aquí, como promesa de que el siguiente retomará el relato de lo que ha de ocurrir en tan literario paraje, avisados también por la alusión a este jabalí impropio de la fauna mexicana pero habitual de las bucólicas escenas de raigambre garcilasiana del Arauco ercillesco. Para confirmar estas sospechas, Lasso inicia el canto XI con un exordio literario, a la manera de los que podían leerse también en Ariosto y de los que Ercilla deslizaba en *La Araucana*, que contrasta con los morales o políticos que abrían los cantos precedentes. Leído en el contexto esbozado al final del apartado anterior, el exordio puede leerse en un sentido muy concreto:

> Usaron los antiguos escritores
> de partición en todas sus historias,
> por incitar del todo a sus letores
> y reformar con ella sus memorias;
> por cuya división, mucho mayores
> son sus altos estilos y sus glorias
> que si un largo discurso prosiguieran
> y a nunca dividir se restringieran.

de España y Francia para las negociaciones de los esponsales del entonces príncipe Felipe con Isabel de Borbón y de Ana de Austria con Luis XIII y cuyas capitulaciones matrimoniales se firmaron en agosto de 1612, lo que nos indica que el texto hubo de ser elaborado a partir de esa fecha. En este texto, en el que resume lo principal de su obra, no menciona el *Cortés valeroso*. Hay edición moderna del texto, de Heredia (2019).

También de variación, cosa alta y rara,
mas no contradiciéndole el sujeto,
con que el entendimiento se prepara
y se habilita y hace más perfeto
y al ánimo deleita y es más clara
la materia: inviolable tal decreto
entre ellos, y costumbre recebida
y por todos guardada y consentida.

Pues queriendo imitar a los mayores,
que preceto nos dan tan excelente,
dignos de eterna fama y altos loores,
he elegido por medio conveniente
apartar ya las trompas y atambores
que con son presuroso y vehemente
han, señor, vuestro oído atormentado,
de que será posible estar cansado.

Dejaré al fiero Marte embravecido
de las sonoras armas el estruendo,
el lastimoso accento del herido,
del salitral cañón el son horrendo,
el femíneo lamento dolorido,
de incendios el horror grave, estupendo,
los dudosos asaltos y emboscadas,
alcances y sangrientas retiradas.

Y con nueva materia y varias flores
formaré un ramillete mal compuesto,
no con poco trabajo y sinsabores,
que se hace mal sin ellos nada desto,
cogidas de suavísimos olores,
no de un solo jardín ni ameno puesto,
sino de muchas partes inquiridas
con este pobre ingenio recogidas. (XI.1-4)

Lasso plantea que se dispone a escribir ahora introduciendo divisiones e incorporando una variedad que no entre en conflicto con el sujeto. Para cumplir con este "inviolable decreto" amalgamará fuentes diversas, proponiendo, en la última octava, una suerte de poética de la imitación en miniatura. Al obrar así está invitando al lector a complacerse en identificar las alusiones, es decir, a emplearse en una actividad culta y refinada, que despertará su ingenio y le librará del cansancio que ha supuesto la monótona lectura de los hechos de guerra consignados en la crónica de Gómara.[32] Es la manera que usaron los antiguos para incitar el entendimiento y el ánimo de los lectores y el que les ha reportado fama y elogio, por lo que quien quiera ser reputado de poeta deberá "imitar a los mayores". En realidad, Lasso no hace más que demostrar que ha aprendido del ejemplo de Ercilla, quien hábilmente había erigido *La Araucana* sobre el andamiaje creado por Garcilaso en su particular adaptación del *Orlando furioso* en la Égloga II. En este sentido, el canto XI no es solo el "punto culminante del proceso de exaltación de Cortés",[33] sino el reconocimiento de que Lasso ha decidido encarar lo que supone escribir un poema heroico a finales de 1580.[34] Cierto es que el ensayo encaja mal en el marco del *Cortés valeroso*, pero debe valorarse la importancia que tiene en el proyecto épico que aspirará a culminar en la *Mexicana*.

Cerrado el exordio, el lector asiste a un espectáculo inusitado en el marco del poema y cuyas resonancias poéticas se despliegan ante él como si el texto estuviera construido a modo de mosaico. Marte y Minerva acuden a Júpiter para pedirle que ayude y festeje a Cortés

32 Plantea Gómez Canseco (2022: 382-383) que los lectores de *La Araucana* "asumían el reto de detectar las alusiones al toledano en el poema de Ercilla, multiplicando así la satisfacción de la lectura". Río Torres-Murciano (2018: 436) habla, en el caso de Lasso, de "un erudito juego con la tradición de la épica de componente mitológico a la manera de Virgilio y de Camões".

33 Amor Vázquez (1970: xxv).

34 Véase Caravaggi (1974: cap. 7).

como premio a su valor. Como se ha señalado,[35] el episodio se inspira en la recompensa de Venus a los navegantes portugueses en forma de isla habitada de amorosas ninfas en el canto IX de *Os Lusíadas*, solo que ahora desaparece el sensualismo del episodio. De este y de la petición de Venus a Júpiter en el canto II, que el cariñoso gesto de Minerva hacia su padre imita, ahora más púdicamente, cuando secunda el ruego de su hermano. Marrero-Fente (2015: 210) ha señalado que la presencia de estos dioses destaca "el tono marcial y heroico del canto" y Río Torres-Murciano (2018: 433) relaciona la ausencia de lo sensual con la censura de la obra camoniana en la edición de 1584, además de plantear su contraste con los jardines deliciosos del *romanzo*. A partir de lo señalado por ambos estudiosos, el episodio puede leerse desde una perspectiva complementaria, considerando otras dos fuentes cuyo alcance ha pasado más desapercibido en el estudio de este canto, como Garcilaso de la Vega y Tasso, que nos permitirán ahondar en el proyecto épico de Lasso.

No me ocuparé aquí del largo pasaje de la retrometamorfosis de las ninfas, estudiado por Marrero-Fente, sino que me detendré en el análisis de algunos de los elementos que le sirven de marco. El primero de ellos es el que concierne a la demanda de Marte y Minerva a Júpiter. Me interesa resaltar la diferencia entre Marte, que se nos aparece fiero y terrible, con sus atributos guerreros, y Minerva, que se despoja de ellos y, arrojando el escudo y olvidada del rigor de la guerra, se cuelga con semblante risueño del cuello de su padre.

> Con faz risueña, alegre y regalada
> al cuello le formó un estrecho ñudo
> quedando con los brazos dél colgada,
> de sí echando el ramal y claro escudo (XI.13-1-4)

35 Pierce (1961: 286); Pullés-Linares en Lasso (2005: 66); Marrero-Fente (2015); Río Torres-Murciano (2018: 432-436).

Para describir el gesto de la diosa, Lasso reescribe el verso en que Garcilaso refería la amorosa actitud de doña María hacia su marido tras regresar victorioso de la campaña de Viena, a quien también la Victoria abraza antes de que el vencedor contemple su triunfo.[36] La cita garcilasiana permite reconducir el elogio por una senda distinta de la que plantea Camões, pues el gesto de Minerva hacia su padre remeda el de una casta esposa y es símbolo de un vínculo sagrado que sirve de correctivo a la equívoca sensualidad de la Venus camoniana. Al mismo tiempo, el abrazo de una diosa vinculada a la guerra como Minerva puede leerse, a través de la velada alusión al mismo gesto de la Victoria en la égloga, como el preludio del elogio de los actos heroicos de Cortés en la fiesta de las ninfas. La reacción paterna es, como consecuencia de todo lo anterior, igualmente púdica y comedida, como se espera de un padre cariñoso. El Júpiter de Lasso, igual que el Júpiter de la Eneida cuando Venus le pide ayuda para Eneas, besa a su hija en la frente y le promete satisfacer su demanda y celebrar una fiesta en su honor en Tlaxcala.. Para hacer que se cumpla su designio despacha a Argifonte a pacificar a los tlaxcaltecas, lo que ofrece una explicación sobrenatural de la paz con los españoles e invita a sus lectores a recordar la orden de Júpiter a Mercurio en la *Eneida* cuando le envía a Cartago en respuesta al ruego de su hija.[37]

La fiesta consiste en la reunión de sátiros, faunos y las ninfas antaño convertidas en plantas y árboles, que podrán recuperar extraordinariamente su aspecto humano, y el canto profético de Calianera. Como ha señalado Marrero-Fente, Lasso emplaza en suelo mexicano un episodio mitológico, si bien lo que contemplamos es un paisaje poético. El relato de las conversiones de las ninfas y el

36 La Victoria "los brazos a Fernando echaba al cuello." (*Egl. II*.1678); doña María "el cuello le ceñía en nudo estrecho" (*Egl. II*.1716). También Ercilla se sirvió del mismo verso en su descripción de los amores de Lautaro y Guacolda (*La Araucana*, XIII.48.1-2).

37 *Eneida*, I.297-304. Véase la lectura de Río Torres-Murciano (2018: 433-434).

extenso catálogo arbóreo, inspirados en Ovidio y Ravisio Textor, se enmarcan en un paraje ameno en el que aparecen los tópicos de rigor, pero su raigambre es ante todo garcilasiana, conjugada con el recuerdo ercillesco.

> Aquí se halló Cortés cuando siguiendo
> iba la bestia fiera codicioso;
> el paso apresurado deteniendo,
> el lugar contemplando deleitoso,
> admirado de ver lo que ofreciendo
> le está a la vista el sitio ameno umbroso,
> y oyendo de las aves la armonía
> la variedad del canto y melodía.
>
> De que por larga pieza suspendido
> sobre el venablo estuvo recostado,
> con ojo diligente y largo oído,
> y el olfato de suave color tocado,
> que el ancho prado, verde y florecido,
> de diversos matices esmaltado,
> con apacible Céfiro enviaba,
> que suave a toda parte respiraba.
>
> Miraba de una fuente clara y pura
> las lustrosas arenas plateadas
> que con bullicio blando, en su hondura,
> eran del agua herviente meneadas;
> mira del remanente la hermosura
> que con vueltas tortuosas, enlazadas,
> se iba por varias partes estendiendo,
> y por el ancho prado entretejiendo. (XI.23-25)

El episodio de la caza que precede al descanso en un lugar delicioso, además de las reminiscencias épicas ya señaladas por los críticos, se encuentra en la égloga del toledano, que también concluye

con un canto profético, el del río Tormes.[38] El prado cortesiano sigue muy de cerca el que Albanio describe a Salicio[39] y detectamos elementos comunes: el pastor y su amada Camila destensan los arcos, como Cortés se apoya en su venablo, dispuesto a disfrutar de la sombra de los árboles; el prado se describe mediante repeticiones y calcos literales (el Céfiro, la fuente clara y pura, la hondura de sus aguas, las arenas que la rodean) y otros que amplifican la descripción garcilasiana, como esas flores cuya "diversidad estraña de pintura" ocupa en el poema de Lasso una octava. Faltan las aves, que sí se encuentran en un pasaje anterior de la misma égloga,[40] pero que Lasso toma del paraje ameno al que Ercilla se ve transportado por Belona para presenciar la batalla de San Quintín y donde escuchará después la profecía de la Razón,[41] en un contexto que servirá también para la reunión de ninfas, sátiros y faunos.[42] Del mismo modo se construye el canto profético de Calianera que cierra la fiesta. El anuncio del Tormes de la gloria de don Fernando en un entorno bucólico es también conclu-

38 En la *Mexicana*, de la que desaparece este episodio mitológico, subsiste el canto profético, ahora en boca del río Tabasco, que permite a Lasso aunar el vaticinio garcilasiano con el virgiliano del río Tíber (*Eneida*, VIII.18-85).

39 "Aconteció que en un'ardiente siesta,/ viniendo de la caza fatigados,/ en el mejor lugar desta floresta,/ qu's éste donde 'stamos asentados,/ a la sombra d'un árbol aflojamos/ las cuerdas a los arcos trabajados./ En aquel prado allí nos reclinamos,/ y, del Céfiro fresco recogiendo/ el agradable espirtu, respiramos;/ las flores, a los ojos ofreciendo/ diversidad estraña de pintura,/ diversamente así estaban oliendo;/ y en medio aquesta fuente clara y pura,/ que como de cristal resplandecía,/ mostrando abiertamente su hondura,/ el arena, que d'oro parecía,/ de blancas pedrezuelas varïada,/ por do manaba el agua, se bullía." (Garcilaso de la Vega, Égloga II, 431-448. Cito por la edición de Bienvenido Morros). Véase Plagnard (2019: 421-423).

40 *Égl. II*.67-69.

41 "Allí las claras fuentes murmurando/ el deleitoso asiento atravesaban,/ y los templados vientos respirando/ la verde yerba y flores alegraban;/ pues los pintados pájaros volando/ por los copados árboles cruzaban,/ formando con su canto y melodía/ una acorde y dulcísima armonía." (*La Araucana*, XVII.45). Hay una ocurrencia más con las palabras en idéntica posición de rima en I.39.7-8: "Allí se oye la dulce melodía/ del canto de las aves y armonía".

42 "Por mil partes en corros derramadas/ vi gran copia de ninfas muy hermosas,/ unas en varios juegos ocupadas,/ otras cogiendo flores olorosas,/ otras suavemente y acordadas,/ cantaban dulces letras amorosas;/ con cítaras y liras en las manos/ diestros sátiros, faunos y silvanos." (*La Araucana*, XVII.46).

sivo y tiene en su receptor idéntico efecto de suspenso, que precede a su partida del lugar recogiendo, no el ganado, sino el caballo que Cortés había dejado atrás. El canto de la ninfa remeda las palabras de la Razón ercillesca, en especial las referidas al futuro matrimonio de Cortés con Juana de Zúñiga, que toma de los versos en que Ercilla contempla a su futura esposa, siguiendo la traza epitalámica del panegírico de la égloga garcilasiana.[43] La imitación del pasaje trasciende con ello el plano literario, porque, en línea con la efigie que Ercilla ofrece de sí mismo en *La Araucana*, el vaticinio de la Razón le vincula a la gloria del rey. Siguiendo este planteamiento, Lasso se introduce a sí mismo en la apoteosis del héroe al final de la profecía, cuando la ninfa augura al héroe que tras su muerte tendrá quien cante sus hazañas, un hombre "del tronco antiguo y claro de la Vega" (XI.80.2). La referencia a un parentesco con Garcilaso, menos cercano de lo que el poeta pretendía, aparece aquí cumpliendo una estrategia clara, que se inspira en la empleada por Ercilla. Lasso se propone a sí mismo como el cantor que está a la altura del heroísmo de Cortés y como heredero poético del toledano, fabulando con la pertenencia a su linaje.

Pese a su interés, no puedo detenerme en el análisis de este aspecto crucial en la construcción literaria del poeta. Valga simplemente por ahora señalar que se establece ya en los preliminares del impreso del *Cortés valeroso*, que dirigen la lectura del poema en este sentido. Los sonetos en elogio de la obra se enmarcan entre el retrato de Cortés y su escudo, acompañado de un soneto sobre este de Luis de Vargas Manrique, y el del poeta y el escudo de los Lasso de la Vega, que hace idéntico doblete con un soneto de Francisco de Aldana en el que celebra su pertenencia a la dinastía de los Garcilaso toledanos.[44] No era la primera vez que Lasso recurría a esta argucia, porque tam-

43 Gargano (2012); Béhar (2020).

44 Una idea de la alabanza del retrato que ampliará en los *Elogios*.

bién entre los preliminares a la *Primera parte del Romancero y Tragedias* leemos diversos sonetos que elogian a Lasso como descendiente de esta estirpe y le celebran como heredero del príncipe de los poetas. La presencia continuada de Garcilaso en el poema, en particular en el canto que abría una senda nueva en una escritura épica más cercana a Virgilio,[45] no puede ser casual. El recuerdo garcilasiano da forma al canto XI al matizar la huella camoniana, y consagra el escenario bucólico como marco de la apoteosis de una virtud heroica que acaba trenzándose con la gloria personal y poética.[46]

A propósito de esta idea del bucolismo, quisiera volver de nuevo al gesto de Minerva despojándose de sus atributos guerreros y reflexionar sobre su relación con el referente literario que podría haberlo inspirado. Me refiero a la huida de Erminia en el canto VII de la *Gerusalemme liberata*, en que la doncella, ataviada con la armadura de Clorinda, abandona Jerusalén en busca de su amado Tancredo para acabar siendo perseguida por dos jóvenes que la confunden con la guerrera pagana. Cuando estos, cual perros de caza ("anelanti cani", *GL*, VII.2.2), pierden su rastro, se detiene a descansar a orillas del Jordán y se queda dormida. La despiertan, con la llegada de la mañana, los trinos de las aves, el murmullo del río y el viento soplando entre los árboles, que preceden al sonido de una canción que entonan los pastores que viven en unas chozas cercanas. Al aproximarse a ellas, atraída por la música, sobresalta a un anciano y a unos niños con su hábito, tan ajeno a esos lares. Saludándoles con dulzura, Erminia se desprende del yelmo mostrando su rubia cabellera y les sosiega diciéndoles que sus armas no harán la guerra a sus canciones ("ché non portano già guerra quest'armi/ a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi", *GL*, VII.7.7-8). El episodio da pie a un discurso moral del

45 Que también se detecta en la escritura de la égloga, como ha notado Béhar (2012: 116).

46 Sobre las pretensiones genealógicas de Lasso, véanse Franco (1994: 7) y Weiner (2005: 77-79).

anciano que es un elogio de la paz, tras el cual el viejo pastor acogerá a la doncella con paternal amor ("paterno zelo", *GL*, VII.17.2). El gesto de Minerva despojándose del escudo y abrazando amorosa a su padre parece evocar la blandura de Erminia y su reposo de los sinsabores de la guerra en el marco de un ameno paraje que es escenario de un dulce canto celebrativo de la paz. Del mismo modo, Cortés, separado de los suyos mientras realiza una actividad venatoria y apoyado en un venablo ahora inofensivo, conocerá por un momento el descanso que le prodiga la alianza con los tlaxcaltecas en un escenario bucólico convertido en pedestal de su gloria. La presencia del pastoril interludio de Erminia, que contrasta asimismo con las delicias del jardín de Armida, refuerza el vínculo del bucolismo garcilasiano (y ercillesco) con la alabanza del heroísmo virtuoso y permite establecer una relación entre la apoteosis del héroe y la paz con los tlaxcaltecas, que Lasso ve como "llave de la conquista" de México, el asunto en torno al cual debe gravitar el poema.[47]

LA «MEXICANA» Y LA CÓLERA DE UN DIOS

El episodio de la apoteosis de Cortés supondría por lo tanto un primer intento por parte de Lasso de reconducir el paso que llevaba a un nuevo planteamiento que responde a la lectura reciente de la *Gerusalemme liberata* y al conocimiento de sus teorías poéticas. No debe olvidarse que uno de los sonetos en alabanza del *Cortés valeroso* se debe a la pluma de Alonso López Pinciano, en cuyos *Philosophia antigua poética* (1596) y *El Pelayo* (1605) desplegaría su profundo conocimiento

47 La presencia de Tasso en este pasaje se refuerza si consideramos que la retrometamorfosis de las ninfas podría haberse inspirado en el canto XVIII de la *Gerusalemme liberata*, en la que se narra el triunfo de Rinaldo en el bosque encantado por Ismeno. El relato de la aventura del paladín en el bosque enfatiza la idea del paraje ameno como sucesión de maravillas, que culminan en el canto de las ninfas salidas de los árboles que rodean al héroe, armadas, no con arcos y aljabas, sino con laúdes y arpas (*GL*, XVIII.17-28).

de la obra del sorrentino, que sin duda había de ser tema de debate en el círculo de escritores del entorno de la corte a mediados de la década de 1580.[48] Los aspectos cruciales que conforman esta disputa conciernen al respeto de la unidad de acción, la presencia verosímil de una maravilla de ascendencia clásica y el seguimiento de un estilo sublime, requisitos indispensables de la grandeza heroica. Como hemos visto, en algunos pasajes del *Cortés valeroso* Lasso deja traslucir su voluntad de seguir estas nuevas inquietudes poéticas, que se materializan con claridad en los dos cantos por los que pide disculpas en el prólogo. Si la presencia de Tasso se percibe de forma oblicua en el canto XI, no ocurre así en el siguiente. En este, tras hacer prisionero a Moctezuma, se relata que Cortés ha derribado las estatuas de Tezcatlipuca y demás ídolos mexicas y ha erigido en su lugar una imagen de la Virgen. Lucifer, viendo peligrar su reino de almas indianas, reúne a las fuerzas infernales, que deciden enviar a Tezcatlipuca a la morada de la Envidia para que indisponga al gobernador Diego Velázquez con Cortés (*CV*, XII.82-112).[49] Después de que este parta con su armada de Cuba, tiene lugar un segundo prodigio, por el que Moctezuma recibe la visita de la infernal sombra del rey Acamapich, quien le insta a recuperar la ciudad de manos de los españoles (*CV*, XII.119-125). Sin que veamos en qué acabará el secreto concilio del rey con su consejo, el poema concluye con el aviso de la llegada de los hombres de Velázquez.

Las fuentes imitadas en ambos pasajes, ampliamente estudiadas,[50] indican que Lasso prosigue una escritura ensayada en el canto anterior con el fin de dar entrada a lo maravilloso sobrenatural como causa del devenir de los acontecimientos. Sin embargo, tuvo que resultarle evidente que este proceder planteaba un grave problema de

48 Lo sugería ya Riley (1962: 3). Sobre la búsqueda de un estilo acorde con alguna de estas ideas, a propósito de Cervantes, véase García López (2015: 214-231).

49 Que presenta también reminiscencias garcilasianas (*Egl. II*, 1.558-1.574).

50 Marrero-Fente (2017: 217-221); Río Torres-Murciano (2018: 436-445).

coherencia narrativa que le llevaría, quizá importunado por don Martín, a cerrar de forma precipitada el poema. Al mismo tiempo, detectamos en el canto XI la idea de que la paz con los tlaxcaltecas, vinculada a la gloria del héroe, cobra gran importancia en el relato de la conquista. Mi hipótesis es que Lasso entendió que el poema debía consagrarse a su relato, ya que era el asunto que confería verdadera unidad a la obra, y que este avance territorial, a la manera de la *Gerusalemme liberata*, podía dotarse de un sentido más trascendente y espiritual. En definitiva, si quería asimilar su poema a los preceptos consagrados por la épica tassiana, este no podía versar sobre la gloria del conquistador y la gesta, como se propone en el título de la versión de 1588, sino que debía ocuparse de la hazaña para la que el héroe había sido elegido. Así, el Cortés "valeroso" pasará a ser el "ungido" y el "crismado" de la *Mexicana*, lo que supone el sometimiento del panegírico personal a la primacía de un triunfo de orden superior, por medio de una jerarquía dispositiva que permite dar entrada a la maravilla cristiana. La *Mexicana* no responde, pues, a la voluntad del poeta de convertir la conquista en una cruzada espiritual para adecuar su obra al ambiente post-tridentino, como se ha repetido,[51] sino que este planteamiento es consecuencia de una reflexión artística a partir del modelo heroico de Tasso.

Baste leer el inicio de la *Mexicana* para percatarse del alcance de la reescritura del *Cortés valeroso* y de la empresa poética acometida por Lasso. Si en el primero cantaba "el furor de Marte sanguinoso" y "del gran Cortés los triunfos" (*CV*, I.1.1-2) y aspiraba a librarlos del olvido no recurriendo a la "elegancia del verso" (*CV*, I.3.5)[52] sino a la verdad de la historia, la *Mexicana* se abre amalgamando los exor-

51 Como plantean Amor Vázquez (1970: xxv); Pullés-Linares (Lasso, 2005: 71-72).

52 Si bien reconocemos ya en el *Cortés valeroso* el seguimiento de las teorías de la sonoridad. Baste atender a las estrofas IX.76-77, arriba citadas, en las que se contrasta el "canto ronco" de la guerra con la eufonía con que se describe el canto pastoril en versos como "en las frondosas selvas las marañas". *Vid. supra*. p. 5-6.

dios de la *Eneida* y la *Gerusalemme liberata*, como indicio claro del nuevo camino:

> Canto las armas y el varón famoso
> que, por disposición del justo Cielo,
> salió de Iberia, y con valor glorioso
> arribó del Antípoda en el suelo.
> Aquel que por el mar tempestuoso
> y varias tierras, con odioso celo
> fue, y con furor dañado, perseguido
> de los monstruos del reino del olvido.

El nuevo exordio funde la llegada del héroe por mar a nuevas costas perseguido por un dios de la *Eneida* con la liberación cristiana de Tasso al servicio de la lectura providencial de la conquista española de México. Juno se ha convertido en el "Ángel ambicioso" y el héroe es favorecido por Dios para que expanda la fe verdadera en el Nuevo Mundo. Tras la invocación a la "celeste Musa" (*Mex*., I.3) y la dedicatoria a don Fernando, Lasso conduce a su lector hasta México, ciudad que Plutón aspira a convertir en cabeza de su infernal reino. Temiendo lo que podía perder con la anunciada llegada de un hesperio destinado a implantar en ella la fe de Cristo, había encargado a su hermano Neptuno que cuando ese día llegara las aguas engulleran sus naves. Arranca el poema *in medias res* cuando un espíritu trae la noticia de que las naves españolas se acercan por mar a México, lo que provoca su cólera, que altera violentamente al inframundo.

El inicio del poema plantea que estamos ante una lectura cristianizada de la *Eneida* que bebe de la *Gerusalemme liberata*. Si Tasso abre su relato con la Divinidad contemplando el oriente y enviando al arcángel Gabriel como emisario a Godofredo, Lasso sigue el modelo virgiliano de mostrarnos la ciudad predilecta de un dios amenazada por la llegada de un peligro extranjero, y cómo este pretende impedir-

lo convocando la fuerza de los elementos sometidos al arbitrio de una divinidad amiga. Si Juno acude a Eolo para que libere a los vientos que tiene encerrados en su isla, el Plutón de Lasso acudirá al palacio de su hermano Neptuno para que provoque una tempestad que haga naufragar a los españoles.

Pero en el desarrollo del canto, y conforme a la senda explorada en el canto XI del *Cortés valeroso*, Lasso funde la reescritura de sus nuevos modelos estructurales con otros, en un intento de ofrecer a sus lectores un rico tapiz de referencias,[53] también estilísticas. Así, antes de reproducir los temores y las cavilaciones de Juno (*En*., I.37-49) en los de Plutón (*Mex*., I.23-26) Lasso se demora describiendo el reino infernal y explora el uso de la sonoridad áspera mediante la repetición de la vibrante para transmitir la "*terribilità*" de su cólera, que Tasso emplea cuando presenta a Lucifer (*GL*, IV.3) inspirándose a su vez en Virgilio:

> El turbio lago siempre cenagoso,
> en su hediondo centro embravecido,
> hierve revuelto, y con bramar furioso,
> regüelda negra arena con ruido.
> Tembló el horrible vado impetuoso
> Por el negro barquero corregido;
> gimieron las hermanas mal peinadas
> de ponzoñosas víboras crinadas. (*Mex*., I.15)

Como ha explicado Vega (1992: 352), la dicción áspera se considera excelente y propia de la épica en la teoría italiana ejemplificada por Tasso. Se asocia a lo viril frente a lo femenino encarnado en la dulzura de lo eufónico. Este contraste halla acomodo en el canto de la *Mexicana* cuando Plutón, antes de partir al palacio de Neptuno, se

53 Apuntados por Avilés Pérez (1936: 136-137).

despide de su reina en un interludio amoroso que abre la puerta a diversas reflexiones estéticas en el contexto del problema de la épica finisecular. En el encuentro de Plutón y su esposa, Lasso enfatiza el contraste entre ambos oponiendo la fiereza del dios y la blandura del parlamento de Proserpina, que, colgándose amorosa de su cuello, ruega al esposo que no dilate el regreso, recordándole la fogosidad de su primer encuentro:

> Si ya no fueron —le decía— fingidos
> los suspiros fogosos, vehementes,
> con que turbar pudiste mis oídos
> y virgíneos intentos inocentes,
> de tu furor lascivo persuadidos
> con mil promesas fáciles, ardientes;
> y si la fe no es falsa que me diste,
> por la Estigia jurada y reino triste,
>
> de que Ciane y Aretusa fueron[54]
> testigos, y el callado bosque hojoso,
> los blancos cisnes que mi queja oyeron,
> y fugitivo arroyo tortüoso,
> y los verdes gamones que cubrieron
> de la infernal ribera el prado umbroso;
> y el fruto que de Ceres siete granos
> hizo al cobrarme sus intentos vanos;
>
> y si aquellos abrazos fervorosos
> de nuestro conyugal y eterno lecho,
> antes violentos cuanto ya amorosos,
> no han resfriado tu encendido pecho;
> si no fueron cual de hombre cautelosos,
> (y en esto de inmortal, mortal te has hecho)

54 Corrijo la lectura del verso propuesta por Amor Vázquez, que edita erróneamente Cicno por Ciane.

vuelve con brevedad, mira cuál quedo,
muestra si algo contigo en esto puedo. (*Mex*., I. 17-19)

El parlamento de Proserpina sigue la historia del mito recogida en las *Metamorfosis* ovidianas y el *Rapto de Proserpina* de Claudiano.[55] Por medio de la eufonía de las sibilantes y las nasales y la amplitud de la súplica de la diosa, en una larga frase que ocupa tres octavas y cuyas cláusulas une mediante la copulativa, Lasso proyecta la lenidad del discurso amoroso. El ritmo sinuoso y casi zigzagueante de las palabras de Proserpina se ofrece como un paréntesis sensual e hipnótico que a punto está de ablandar al dios, "que un regalado ardor de Plutón toca/ las entrañas, hinchadas del ultraje" (*Mex*. I.20.3-4). Podría sorprender esta licencia erotizante en el autor que había hurtado al episodio camoniano de Venus y Júpiter toda su sensualidad, si no se tiene en cuenta que esta se da entre dos cónyuges divinos en el contexto de la remembranza de un violento encuentro sexual que dará lugar a un himeneo consentido. Con ello, Lasso abre la puerta a la presencia oblicua de la sensualidad mitológica en el poema y a la posibilidad de una deriva narrativa que se cierra de inmediato ante la respuesta tajante del dios: "No menos, dice, a ti que a mí te toca,/ señora, el útil fin de mi vïaje,/ y mi vuelta será sin duda luego,/ pues consiste en tu vista mi sosiego" (*Mex.* I.20.4-8). Con su respuesta, corta de raíz esta deriva y retorna al lector a la acción principal atajando un quiebro digresivo de carácter erótico que parece desplegarse casi visualmente cuando Proserpina recuerda a su marido los voluptuosos goces del matrimonio. Con ello, al arrimo de Tasso, reconduce lo digresivo, femenino y sensual del excurso de la diosa al centro de la unidad narrativa por medio del gesto viril y categórico del dios, que, lejos de sucumbir a las delicias amatorias, retoma la defensa de su

55 *Met*., V.409-507; *Rapt*. II.60-61; III.204-213, 247-306.

honor. El pasaje da cuenta de la riqueza imitativa del nuevo proyecto épico de Lasso, que juega aquí con las fuentes clásicas del mito y con un género afín a la épica como el epilio, construyendo una suerte de reflexión metapoética.[56] En boca de la diosa, Lasso ha insertado en el arranque de su poema un pequeño relato mitológico de naturaleza lírica y amorosa con el fin de abrir la puerta a la variedad reclamada en los cantos finales del *Cortés valeroso*[57] y someterla a la unidad. La identificación de Lucifer con el dios mitológico del infierno no se agota, en definitiva, en el recurso a la ira inicial de un dios, presente también en el poema de Claudiano, sino que, auspiciada por el juego imitativo, indaga en el principio de la *Mexicana* la apertura de nuevos cauces para la narración épica, depurados por la fuerza centrípeta de la trama principal y la ideología cristiana.

La demora en la despedida de los consortes infernales tiene una réplica en la llegada de Plutón al palacio de Neptuno, que vuelve a detener el tiempo narrativo ofreciendo al lector la posibilidad de gozar contemplando el "líquido alcázar suntuoso" (*Mex*., I.31.1) antes de presenciar al concilio de los dioses marinos. En el pasaje se entrelazan de nuevo diversas fuentes, entre las que destaca la visita camoniana de Baco a Neptuno (*Lus*., VI.7-35) y la de la ninfa del *Carlo famoso* de Zapata que visita el palacio de este dios para pedirle que provoque una tempestad (*CF*, XLV.49-74). Lasso refuerza así el motivo de la causalidad épica de la cólera divina, cuya centralidad se ve de nuevo amenazada por la deriva digresiva encarnada en lo femenino cuando describe, no la figura imponente de Tritón convocando a las deidades marinas, como hace Camões, sino la belleza de Anfitrite:

56 En el sentido que propone Kluge (2012: 170) cuando habla de la "estética reflexiva y polifacética" del epilio barroco.

57 Sobre este asunto y su vínculo con la cuestión del problema heroico a finales de siglo, véase Ponce Cárdenas (2010: 19-27).

A su lado Anfitrite está sentada,
de hermosura rara, peregrina,
con guirnaldas de perlas coronada
la crespa hebra a quien el sol se inclina,
a dos nevados lazos aplicada,
sobre la lis frente alabastrina,
cuya presencia de Neptuno alcanza
perdón en lo que pide o cruel venganza.

De varias piedras a sus pies hermosos,
inestimable cantidad se veía;
claros diamantes y rubíes preciosos,
que en el estrado cristalino había,
cornerinas, aljófares lustrosos,
zafiros y granada perlería,
jacintos gruesos y esmeraldas gruesas,
topacios con granates y turquesas.

Cual suele en la vistosa primavera
vestirse el campo de olorosas flores,
bordando de jarama la ribera,
con mil diversas suertes de colores,
la natura, maestra verdadera,
su gran poder mostrando y sus primores,
así el lustroso, transparente estrado,
con variedad se muestra matizado. (*Mex*., I. 34-36)

En esta ocasión, Lasso no se detiene en el relato de una historia mitológica, sino que describe detalladamente la belleza de la reina de las profundidades marinas y el lujo de las piedras preciosas del estrado en que se encuentra, lo que la destaca entre todas las deidades allí congregadas. Es ella y no su esposo quien preside lo que se muestra como una corte de lujo y refinamiento ocupada en la galante disputa de casos de amor, "mil sucesos amorosos tratan" (*Mex*., I.38.8). De nuevo, las posibilidades de embellecer el canto mediante una digresión

de carácter lírico son abortadas por Plutón, cuya llegada interrumpe tan cortesano entretenimiento e impone el silencio. Una vez plantea la causa de su ira al concilio marino, Neptuno, a quien también adora el "Antípoda", se dispondrá a sacudir, tras un canto entero, las aguas de su reino y provocar la tempestad que amenazará a las naves de Cortés entre Cuba y Yucatán,[58] para ser socorridas, en el canto siguiente, por la milagrosa intervención de San Miguel.

CONCLUSIONES

En el primer canto de la *Mexicana*, siguiendo el ejemplo de Tasso, Lasso ofrece una vía posible para responder al problema de la variedad en la unidad e introducir la maravilla en un relato histórico. Habían transcurrido seis años desde la publicación del *Cortés valeroso* durante los cuales había visto la luz la *Tercera parte de La Araucana*, cuyos añadidos, como la historia de Dido, darían pie a no pocas discusiones sobre su conveniencia y rigor, burlescamente planteados en el soneto del Condestable de Castilla.[59] Lasso sin duda las conocería bien, puesto que habían de ser parte del debate poético contemporáneo sobre la poesía heroica. La lectura de Tasso cuando concluía el *Cortés valeroso* le proporcionó el ejemplo de cómo debían abordarse la variedad y la maravilla, que ensayó en el episodio mitológico del canto XI. Este, en realidad, no desaparece de la *Mexicana* por causas ideológicas, por ser demasiado "renacentista" y pagano para los tiempos contrarreformistas, como demuestra el primer canto de la *Mexicana*. En su reescritura del *Cortés valeroso*, Lasso transforma lo mitológico para adecuar su presencia a una idea de la maravilla verosímil y a la grandeza sublime del mayor de los géneros poéticos. Sometida a estos principios artísticos,

58 Véase al respecto Río Torres-Murciano (2019: 79-84).

59 Véase *supra*., n. 30.

la presencia de lo sobrenatural puede desplegarse en el relato para dilatar la acción, dotándola de amenidad, y cobrar un sentido más trascendente. No puede estar al servicio, en definitiva, de la alabanza de los logros personales de un hombre, sino que debe plantearse como escenario de un combate superior del que este es un mero instrumento. Al arrimo del modelo de Tasso, el vínculo de lo pagano con lo diabólico representado en la figura del adversario, del indio, permite que la conquista de México se proponga como una lucha entre el Bien y el Mal, un combate universal que tiene un sentido también poético. Las digresiones mitológicas amagan con entorpecer el desarrollo de la trama principal desde su inicio, como si pugnaran por crecer desde su interior, jugueteando seductoramente con el lector e incitándole a cada paso. Adornadas con ropajes hermosos y sensuales, le conducen a los márgenes del relato épico y compiten con la centralidad heroica. Demonizadas pero irrenunciables, objetivan un conflicto poético tan irresoluble como el que enfrenta a las dos religiones e introducen en el poema una reflexión acerca de la complejidad ideológica y estética de la escritura épica a finales de siglo.

Esta última idea parece confirmarse en el último canto del poema. En la *Mexicana*, Lasso prosigue el relato más allá de la llegada de Pánfilo de Narváez a Veracruz y concluye con la expulsión de los españoles de Tenochtitlán y la acogida de los indios tlaxcaltecas. Pero esta no es ahora fruto de la nobleza de los indios o de una orden de Júpiter, sino que es obra de Dios. Ha sido Él quien ha doblegado su fiera naturaleza para que ayuden al héroe a culminar la empresa de evangelizar el Nuevo Mundo y extirpar de él al demonio, causa primera de un conflicto eterno. Es por ello, quizá, que este último canto, conforme a su condición de "primera parte", no plantea un final sino un nuevo inicio. Expulsados de la ciudad por causa de su ambición y codicia (*Mex*., XXV.11-12), Dios ha condenado a los españoles a vagar "errantes" y a purgar a sus errores antes de emprender y culminar la

reconquista de la ciudad.[60] Solo cuando Cortés sea reprendido por San Miguel y haga acto de contrición se producirá la llegada providencial de los tlaxcaltecas y atisbaremos el fin de la cruzada. Sin embargo, lo que sigue es el despertar de la ira del nuevo rey de México y sus ansias de venganza por las afrentas que han sufrido sus dioses. La circularidad del relato de la *Mexicana* parece entronizar, en definitiva, la idea de que la historia se repite, empujada por la ira pagana y la culpa cristiana, lo que se traduce en un empeño poético inacabado y que no parece resolverse de forma satisfactoria.

REFERENCIAS

Acuña, Hernando de. **Varias poesías, compuestas por don Hernando de Acuña. Dirigidas al príncipe Don Felipe N.S**. Madrid: en casa de Pedro Madrigal, 1591.

Antonucci, Fausta. La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón. In: CERVANTES, Miguel de. **Comedias y tragedias**. Volumen complementario, al cuidado de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2015, pp. 182-194.

Amor Vázquez, José. Conquista y Contrarreforma: La *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. In: Pollussen, Norbert; Sánchez Romeraio, Jaime [eds.]. **Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 181-191.

Aracil Varón, Beatriz. **"Yo, don Hernando Cortés". Reflexiones en torno a la escritura cortesiana**. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2016.

Arata, Stefano. *La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580. **Criticón**, v. 54, pp. 9-112, 1992.

Avilés Pérez, Luis. ***Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega**. Champaign, 1936. Tesis doctoral - University of Illinois.

Bataillon, Marcel. **Pícaros y picaresca**. Madrid: Taurus, 1969.

Blanco, Mercedes. La épica áurea como poesía. In: Cacho Casal, Rodrigo; Holloway, Anne [coords.]. **Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias**. Londres: Tamesis Books, 2012, pp. 13-30.

60 Años más tarde, en su *Jerusalén conquistada*, Lope planteará una visión similar en su "epopeya trágica", cuando los cristianos pierdan de nuevo la ciudad santa, al final del poema.

Blanco, Mercedes. Del poeta épico al maestro del arte de prudencia: Juan Rufo o la fábrica de una fama en vida y muerte. ***Creneida***, v. 6, pp. 76-117, 2018.

Béhar, Roland. "Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad": estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera". In: Solervicens, Josep [ed.]. **La poética renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic**. Barcelona: Antoni Moll, 2011, pp. 159-196.

Béhar, Roland. Garcilaso de la Vega et la hiérarchie des genres poétiques. In: Bravo, Paloma; Iglesias, Cécile; Sangirardi, Giuseppe [eds.]. **La Rénaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XVI^{e}-XVII^{e} siècles)**. Dijon: Editions Universitaires, 2012, pp. 111-122.

Béhar, Roland. Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la *Égloga II*, vv. 1401-1418. **Bulletin Hispanique**, v. 122.2, pp. 423-462, 2020.

Caravaggi, Giovanni. **Studi sull'epica ispanica del Rinascimento**. Pisa: Università, 1974.

Cervantes, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Alberto Blecua [ed.]. Madrid: Austral, 2010.

Ercilla, Alonso de. **La Araucana**. Luis Gómez Canseco [ed.]. Madrid: Real Academia Española, 2022.

Franco, María Elena. **La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-165), con la edición de los Elogios y las Tragedias**. Madrid, 1994. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Fosalba, Eugenia. **Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso**. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2019.

García López, Jorge. **Cervantes. La figura en el tapiz**. Barcelona: Pasado & Presente, 2015.

Gargano, Antonio. "Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres". Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega. **Criticón**, v. 115, 11-43, 2012.

Gómez Canseco, Luis. Ficción, hibridación y composición narrativa en *La Araucana*. *Creneida*, v.8, 68-86, 2020.

Gómez Canseco, Luis. Garcilaso y la construcción de *La Araucana*. **Revista de Literatura**, vol. 84, núm. 168 (2022), 381-415.

González Obregón, Luis. *Semblanza de Martín Cortés*. México: FCE, 2005.

Gutiérrez Hermosa, Luisa Mª. **La «Gerusalemme Liberata»** *en España. T. Tasso y sus traductores en el Siglo de oro*, Barcelona, 1999. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra.

Heredia Mantis, María [ed.]. Gabriel Lobo Laso de la Vega. Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras. **Etiópicas. Revista de letras renacenistas**. Anejo nº 3. Huelva. Universidad de Huelva. 2019.

Kluge, Sofie. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco. **Criticón**, v. 115, 159-174, 2012.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **Elogios en loor de los tres famosos varones Don Iayme Rey de Aragon, Don Fernando Cortes Marques del Valle, y Don Aluaro de Baçan Marques de Santacruz. Compuestos por Gabriel Lasso de la Vega Contino del R.N.S**. Dirigidos a Don Gaspar Galçaran de Castro y Pinós, Conde de Guimaran, Vizconde de Ebol, &c. En Çaragoça por Alonso Rodriguez, 1601.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **Manojuelo de romances**. Eugenio Mele y Ángel González Palencia [eds.]. Madrid: Editorial Saeta, 1942.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **Mexicana**. José Amor Vázquez [ed.]. Madrid: Atlas, 1970.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **De Cortés valeroso, y Mexicana**, Nidia Pullés--Linares [ed.]. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2005.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **Primera Parte del Romancero y Tragedias (1587) de Gabriel Lasso de la Vega**. Barbara J. Mortenson [ed.]. New York: The Edwin Mellen Press, 2006.

(Lobo) Lasso de la Vega, Gabriel. **Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras, naturales de España... Recopilados por Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Historiador universal, continuo de Su Magestad**. BNE Ms. 9143.

Márquez Villanueva, Francisco. El mundo literario de los académicos de Argamasilla. **La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico. Nueva época**, v. I.1, pp. 9-43, 1987.

Marrero-Fente, Raúl. Tradición clásica y modelos épicos en *Primera parte de Cortés valeroso y Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega". In: **Poesía épica colonial del siglo XVI**. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2017, pp. 201-221.

Martínez Martín, Jaime J. La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega. **Edad de Oro**, 29, pp. 169-183, 2010.

Peña, Margarita [ed.]. **Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo** XVI. México: FCE, 2004.

Pierce, Frank. **La poesía épica del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1968.

Plagnard, Aude. El *Elogio a don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, Capitán General del Mar Océano* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. In: **Criticón**, v. 132, pp. 85-14, 2018.

Plagnard, Aude. **Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

Ponce Cárdenas, Jesús [ed.]. Luis de Góngora. **Fábula de Polifemo y Galatea**. Madrid: Cátedra, 2010.

Ponce Cárdenas, Jesús. **La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)**. París: *Éditions* Hispaniques, 2016.

Pullés-Linares, Nidia. Los aspectos literarios y filológicos del poema *De Cortés valeroso, y Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega. In: Lerner, Isaías; Nival. Roberto; Alonso, Alejandro [eds.]. **Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. New York: Juan de la Cuesta, vol. IV, pp. 555-563.

Protomártir Vaquero, Santos Manuel. La academia literaria de Hernán Cortés. In: Carrero, José Ángel; García Muñoz, Tomás [eds.]. **Hernán Cortés en el siglo XXI: V Centenario de la llegada de Cortés a México**. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2021, pp. 825-850.

Reynolds, Winston. **Hernán Cortés en la literatura del Siglo de Oro**. Madrid: Editora Nacional, 1978.

Riley, E. C. **Cervantes's Theory of the Novel**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Río Torres-Murciano, Antonio. La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. In: **Revista de Filología Española**, v. 98.2, 423-458, 2018.

Río Torres-Murciano, Antonio. Eneas en México. Recreaciones épicas de la llegada de Hernán Cortés. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, v. 39, n.1, 69-92, 2019.

Río Torres-Murciano, Antonio. "Aquestos y otros triunfos". Historia de Indias e historia de Europa en la épica cortesiana. **Revista de Indias**, v. 80, n. 278, 29-61, 2020.

Tasso, Torquato. ***La Gerusalemme liberata*, commentata da Fredi Chiappelli**. Firenze: Salani, 1957

Terrazas, Francisco de. **Fragmentos de «Nuevo Mundo y conquista»**. Antonio Río Torres-Murciano [ed.]. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2022.

Toribio Medina, José. **Vida de Ercilla**. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1916.

Vega, Garcilaso de la. **Obra poética y textos en prosa**, Bienvenido Morros [ed.]. Barcelona: Crítica, 1995.

Vega, María José. **El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento**. Madrid: CSIC, 1992.

Vilà, Lara. "El poema dulcísimo del Tasso". La *Gerusalemme liberata* en la España de finales del Quinientos. **Iberorromania**, 2023. (En prensa)

Weiner, Jack. **Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)**. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2005.

La figura del indio americano en algunos poemas del ciclo cortesiano: Mexicana de Lasso de la Vega y El peregrino indiano de Saavedra Guzmán

Jaime José Martínez Martín[1]

La épica culta fue probablemente el género más prestigioso durante el Siglo de Oro. El hecho de que fuera objeto de estudio por una tradición de tratadistas clásicos, a partir de la *Poética* de Aristóteles, y de que disfrutara de reconocidos modelos de la antigüedad, como *la Eneida* de Virgilio, cuyas traducciones se reimprimieron diversas veces durante el s. XVI, garantizaban su éxito entre las gentes de cultura. Además, su paso a la tradición en vulgar se vio favorecida por la existencia también de autores y obras que rápidamente fueron aceptadas como clásicos de su tiempo; sin duda el más importante, fue el *Orlando furioso* de Ariosto y más tarde la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso, defensores ambos de modelos épicos distintos: más abiertos a la fantasía y a la dispersión narrativa el primero; más respetuoso de los principios defendidos por los neoaristotélicos y a las consignas emanadas del Concilio de Trento, el segundo.

Aunque en España no se publican poemas épicos cultos hasta el inicio de la segunda mitad del s. XVI, su éxito a partir de ese momento fue enorme y su evolución fue en buena medida paralela al desarrol-

1 *Universidad Nacional de Educación a Distancia*/UNED

lo de las polémicas que sobre el género se dieron en aquellos años. Ahora bien, sin duda un elemento a tener en cuenta es cómo el género entre nosotros asumió rápidamente una línea propia al poner su foco de atención de manera muy especial no en argumentos emanados de la tradición literaria ni en la historia nacional antigua, aunque no faltaron ejemplos que giraban alrededor de estos temas, sino en los grandes hechos que protagonizaron los españoles de esos años de creación y expansión del imperio. Como bien ha señalado Lara Vilà:

> Esta concepción de la épica [...] como forma alternativa de una historia empeñada en remediar del olvido las gestas de los nuevos héroes nacionales [...] contrasta no solo con lo que, en fechas similares, se propugna desde las filas del neoaristotelismo italiano: a la vez, constituye el modo particular en que la España imperial de los Austrias Mayores entiende e hispaniza le épica (Vilà, 2010, p. 2).

De esta manera, los autores se alejaban de los grandes modelos italianos del Renacimiento. Por una parte, rechazaban el exceso de fantasías y la mezcla de hilos narrativos del *Orlando furioso* de Ariosto; y, por otra, de la *Jerusalén liberada* de Tasso, quien defendía que se eligiesen la materia de los poemas en hechos realmente acaecidos para evitar la falta de verosimilitud, pero no tan cercanos que los lectores guardasen memoria de los hechos y pudiesen rechazar algunos episodios por ajenos a la verdad. En cambio, los poetas españoles insistirán en el carácter histórico y real de los hechos narrador, estableciendo una interpretación de la épica como otra forma de Historia.

Hay que tener en cuenta que la épica culta es un género que nace en estrecha relación con la Historia. Tanto los poemas homéricos como la *Eneida* se consideraban libros en los que se relatan hechos reales y, como tales, eran usados y citados por los historiadores como fuentes dignas de crédito. Naturalmente esto fue posible porque en la men-

talidad de la época la historiografía y la literatura no eran conceptos contrapuestos; es más, la Historia era un género literario que se diferenciaba de la épica fundamentalmente por un cierto uso de la retórica y, sobre todo, porque su acercamiento a los hechos admitía un uso menor de elementos fantásticos; sin embargo, sí se aceptaba como algo natural que el historiador inventase discursos e incluso que, en algunas ocasiones, introdujese algunos episodios secundarios en los que se permitían ciertas libertades. Además, a menudo tanto historiadores como poetas épicos coincidían en mostrar una visión de los hechos de los hombres en clave moral en la que prevalecía una visión providencialista y en la que los personajes se ofrecían como modelos de comportamiento, de manera que el lector podía encontrar en sus páginas tanto un ejemplo en positivo (los héroes) como en negativo (los antihéroes).

Sin duda los acontecimientos que se vivieron en América durante el s. XVI constituían una base excepcional para ser usada por los poetas épicos del Renacimiento. Las noticias de los grandes imperios descubiertos, de sus riquezas y de las hazañas protagonizadas por los conquistadores rápidamente se difundieron por la península gracias a la impresión de cartas y crónicas que luego a menudo eran traducidas a las diversas lenguas europeas. El impacto en las mentes de los españoles fue enorme y rápidamente las relacionaron con las grandes gestas de los héroes de caballerías y de las grandes epopeyas clásicas y medievales. Además, esta materia permitía mezclar el elemento histórico y el religioso sin renunciar a los fantásticos y sorprendentes gracias a la maravilla del mundo recién descubierto. Sin duda, el ejemplo más característico es de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que rápidamente se convirtió en el gran modelo a seguir.

Se desarrolla de esta manera un subgénero propio, la llamada "épica colonial", dentro de la cual ocupa un lugar destacado un conjunto de poemas que toman como materia poética los grandes hechos protagonizados por Hernán Cortés en la conquista de México. De en-

tre ellos dos de los más importantes son *De Cortés valeroso y Mexicana* (1588) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (que fue reeditado con importantes modificaciones en 1594 bajo el título de *Mexicana*) y *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán. Se trata de dos autores que escriben en época relativamente cercana sobre un tema común y en ambos, como no podía ser de otro modo, la figura del indio americano está muy presente. Sin embargo, a la hora de analizar sus obras no hay que perder de vista que su conocimiento de la realidad americana es muy diferente.

Lasso de la Vega nunca llegó a pisar suelo americano y basó su poema en la lectura de las crónicas, en especial la de López de Gómara, la cual, aunque no sea cierto que fuese una escrita por mandato de Cortés, sí ofrecía una visión muy positiva del conquistador[2]. Él mismo en el prólogo nos indica que se ha documentado aunque sin citar nombres concretos: "Volviendo pues al propósito de esta historia de Fernando Cortés, digo, que para prueba de su verdad y de cuan arrimado voy a ella en este mi pequeño discurso, remito a los lectores a sus milagrosas historias cuyos puntos principales yo he seguido en él, inquiriendo muchos papeles curiosos con notoria verdad autorizados y relaciones" (Lasso de la Vega, 2005, p. 131); en cambio, sí menciona a Gómara en el poema: "Ya Gómara y otros nos han dado / entera relación de sus pisadas" (Lasso de la Vega, 2005, pp. 143-144). Además, también es de suponer que pudo completar algunos detalles a partir de sus contactos con la familia del conquistador, cuyo hijo, el segundo Marqués del Valle, le encomendó la obra.

Hay que recordar las circunstancias en las que se produce este encargo: en 1566, las autoridades de Nueva España detienen a Mar-

2 Estudios recientes parecen poner en dudas la idea que se tuvo durante mucho tiempo según la cual Gómara habría sido capellán de Cortés y habría escrito su crónica por encargo directo de él; sin embargo, también se confirma que sí tuvo una relación más estrecha con su hijo y heredero, D. Martín (Martínez Martínez, 2010).

tín Cortés, hijo legítimo y heredero del conquistador, junto a sus dos hermanos: Martín, el hijo mestizo que el conquistador había tenido con doña Marina, y Luis. Además, encarcelaron a otros implicados en una supuesta revuelta de los encomenderos contra las leyes que les privaban de sus privilegios, de manera parecida a lo que había ocurrido en Perú con Gonzalo Pizarro. Como consecuencia de las investigaciones, los hermanos Ávila fueron decapitados y los hijos del conquistador fueron enviados a España. Martín Cortés fue condenado a destierro, a pagar una fuerte multa y se le incautaron todos sus bienes en Nueva España. Solo con el paso de los años algunos de los castigos se anularon y se le devolvieron sus propiedades a la familia.

Por su parte, Saavedra Guzmán era un criollo descendiente de los conquistadores que había ocupado puestos de importancia en la administración virreinal, como visitador de la Real Audiencia en Tetzcoco y corregidor en Zacatecas. No obstante, según él mismo indica en *El peregrino...*, fue destituido debido a las intrigas de algunos enemigos (Saavedra, 2008, pp. 217-218). Por este motivo, se embarcó para pedir directamente al rey justicia y que se le restituyesen sus privilegios. De esta manera, su poema se presenta como una especie de relación de méritos tanto personales como, sobre todo, familiares, en la medida en que tanto sus antepasados como los de su mujer habían estado entre los conquistadores de México (en especial, su esposa era descendiente de Jorge de Alvarado, hermano del lugarteniente de Cortés y él mismo uno de los protagonistas de la conquista, como dejará constancia en sus versos).

Así, pues, ambos poemas presentan algunos elementos comunes: en primer lugar, no se escriben como resultado de una voluntad artística espontánea, sino para alcanzar un fin práctico. En el caso de Lasso de la Vega, defender la memoria de Cortés y reforzar las pretensiones de sus descendientes a la hora de recuperar el favor del Felipe II; en el de Saavedra, conseguir del Monarca que se le devolviesen

los cargos que había perdido por las intrigas de sus enemigos y, de manera más amplia, reivindicar a los criollos descendientes de los conquistadores.

Por otra parte, aunque ambos autores empiezan haciendo una defensa de la historicidad de sus relatos, lo cierto es que en el *Cortés valeroso y Mexicana* hay una evidente voluntad de remitir a una tradición literaria anterior y, en función de ella, el autor no duda en introducir episodios que claramente tienen un carácter novelesco; en cambio, en el caso de *El peregrino indiano* esta presencia de elementos fantásticos o novelescos es mucho menor. Este hecho también pudo deberse a que Lasso es un escritor profesional autor de una importante obra literaria y que, sin duda, tenía una formación más completa (Martínez Martín, 2010) y, por lo tanto, se acerca a la materia desde un punto fundamentalmente artístico. El caso de Saavedra es diferente porque tiene también una evidente relación biográfica con los hechos y, además, no es un profesional de la escritura, de ahí algunos de los defectos principales que se le pueden atribuir a su obra.

Así, pues, aunque Saavedra conocía bien la realidad mexicana y, sin duda, podría tener una imagen real de la situación de los indios, de su cultura, etc. esta experiencia no se trasluce en su poema hasta el punto de que pocos se diferencias sus personajes de los de Lasso de la Vega. En ambos es fácil encontrar esa aparente visión bipolar que explica que en ocasiones se ofrezca una visión del indio llena de desprecio y de vituperio: "nación bárbara", "pueblo que de Dios era olvidado", "bárbara gente", "vil canalla", etc; para poco después, casi sin solución de continuidad, se exprese admiración y respeto por ellos. Así, por ejemplo, en general en el poema se destacan su belleza física y sus virtudes. En especial se reconocen sus dotes como guerrero:

> Son los indios dispuestos, bien formados,
> corpulentos, membrudos, y ligeros,
> y valiéndose conjuntos, y ayudados,

son sin duda, señor, bravos guerreros:
sufren mucho el trabajo los soldados,
y los Caciques, nobles, caballeros,
grandes hombres de guerra y por la espada
nación ninguna no les gana nada (Saavedra, 2008, p. 216).

Son hombres recios, ásperos, nervudos,
de rostros anchos, bazos abultados,
súpitos, animosos y sañudos,
en cualquier menester prestos y osados;
en el furor del fiero Marte, crudos,
y de remotas gentes respetados,
tanto que el nuevo mundo los temía
y al mexicano imperio obedecía. [...]
Pónenles en naciendo a los varones,
una dura rodela en la siniestra,
y una flecha y dos puntas de lanzones,
en la incapaz y tierna mano diestra (Lasso de la Vega, 2005, pp. 141-142).

Por supuesto, se les reconoce su valor en el combate, su habilidad con las armas, su lealtad y obediencia a sus reyes y caciques, su sentido del honor, etc. En las descripciones de las batallas, a pesar de la ventaja que supone para los españoles el uso de los caballos y de las armas de fuego, los indios luchan denodadamente y, a menudo, con heroicidad. De hecho, incluso los más destacados soldados españoles sufren para derrotarlos y, en ocasiones, incluso salvan sus vidas con dificultad.

Es importante destacar esta visión porque se puede explicar desde distintos ángulos. Por una parte, hay que recordar que ya en la épica hispánica medieval y en la literatura del siglo XVI en el romancero y en la novela morisca (por ejemplo, en *El Abencerraje*) la crítica ha destacado la maurofilia o visión positiva del moro, al que se le presenta como un personaje noble y dotado de todas las virtudes propias de un caballero. Esta visión idealizada del enemigo, que también se

puede encontrar en algunos episodios del *Orlando furioso*, pasará en la épica colonial al indio. Sin duda, el ejemplo más paradigmático es el de la obra de Ercilla en la que los héroes más destacados no están en el bando español, sino en el araucano.

Por otra parte, es evidente que, para ensalzar las hazañas de los castellanos, también era necesario ofrecer una imagen positiva de los indios: la importancia de la gesta está en relación directa con la bravura del enemigo al que se vence. Esto era aún más necesario si recordamos, además, que la figura de Cortés se vio envuelta en algunas polémicas y que hubo opiniones contrarias a su figura y a su obra que, por ejemplo, restaban mérito a sus conquistas en virtud de una supuesta inferioridad física de los aztecas y negando que los indios fueran enemigos capaces en el campo de batalla. Lasso de la Vega deja constancia de estas críticas en el prólogo de su obra:

> Y al común error en que están los envidiosos de sus hazañas por verse inhabilitados de otras tales satisfaré [...] El decir que peleó gente bárbara sin estudio y ejercicio militar es falso por la notoriedad que se tiene de lo contrario, y las continuas y sangrientas batallas que entre los indios siempre hubo, y la destreza en jugar diversas armas (Lasso de la Vega, 2005, p. 132).

Como medio para refutar aún más esta tesis, el propio Lasso de la Vega publicó junto a su *Mexicana* (1594) una "Apología en defensa del ingenio y fortaleza de los indios de la Nueva España" escrita por su amigo Jerónimo Ramírez.

De la misma manera, Saavedra insiste en su poema en cómo los indios tienen experiencia militar, saben de estrategia militar, son hábiles en el manejo de sus armas, etc. Y, por supuesto, describe enfrentamientos en los que queda de manifiesto tanto su valor y coraje cuando atacan en grandes masas como cuando se producen enfrentamientos singulares:

Titzon gran escuadrón lleva delante,
con un pesado lívano en las manos,
tan sobervio, animoso y tan pujante,
que a do topa no dexa huessos sanos.
No ay casco que no abolle ni quebrante
en cabeças de míseros cristianos,
echándolos del muro y las almenas,
pisando bien ligeros las arenas.

Por otra parte, Chamavato andava
arrojando terrones desde arriba,
gran número de gente él solo echava,
y locos y aturdidos los derriba.
Ninguno por delante le parava,
y algún espacio del sentir los priva
abollando los petos reforçados,
que de tan fina pasta son forjados (Saavedra, 2008, p. 126).

No es de extrañar que el autor insista en que "no costó barata la victoria" (Saavedra, 2008, p. 136).

Por otra parte, quizá como resto de una antigua tradición literaria, pero también como posible ejemplo del respeto que despertaban los indios entre los españoles, narra Saavedra cómo en ocasiones asistimos a ejemplos de comportamientos dignos de la mejor novela de caballerías, como cuando, tras una dura batalla, Escobar, un soldado de Cortés, logra hacer prisionero al cacique Cabalacán y, tras curarle, le concede la libertad:

Curándole sanó, aviendo hecho
lo que si natural rey suyo fuera,
guardando el orden y derecho,
que noble obligación instituyera;
y no sólo con esto ha satisfecho
el noble capitán lo que debiera,

que estando prisionero le concede
la oferta y libertad que darle puede,

diziéndole: "Cacique engrandecido [...]
ya la libertad se te concede,
que es género total de villanía
usar el poderoso lo que puede,
y ansí, con larga mano y cortesía,
te doy franca licencia y en ti quede
la essenta libertad que era perdida
en su gloria y honor restituida (Saavedra, 2008, p. 127).

También se detiene Saavedra a la hora de describir cuáles eran los usos de los indios en la guerra. Cortés contaba con un ejército que, si bien era poco numeroso, disponía de una evidente superioridad técnica tanto en el uso de las armas de fuego con en la comparación entre armas de piedra y armas de acero; por no hablar, por supuesto, de la sorpresa y el terror que causaban los caballos entre los indios. Además, sus hombres tenían experiencia militar suficiente (Bernal afirma que algunos de ellos habían luchado previamente en las guerras de Italia) y sabían aprovechar el poder de la colaboración entre piqueros y arcabuceros, así como de la artillería y de las tácticas habituales de los tercios y la capacidad de construir estructuras defensivas de gran utilidad prácticamente de la nada (Rabà, 2011). Frente a ellos tenían unos ejércitos mucho más numerosos y que disponían de armas que podían herir y matar a los españoles (flechas, lanzas, piedras, etc.), pero su táctica militara podía ser adecuada para las guerras a las que estaban acostumbrados, pero que resultaba sumamente inadecuada para enfrentarse a un ejército moderno.

Básicamente los indios acometían en tropel, de manera anárquica y chillando y haciendo ruido con el fin de provocar el miedo en sus adversarios; además, con este mismo fin solían pintarse: "En tropel se arrojaron al rebato; / pareciónos un número infinito / con la

algazara y bozes, que es su trato, / sonando las bozinas y atambores / con estraños denuedos y rumores" (Saavedra, 2008, p. 189). Sin duda, a los indios debió sorprenderles no poco, al menos en un primer momento, este enemigo nuevo que luchaba de manera muy organizada con los soldados unos junto a otros sin romper nunca el orden de la formación y actuando de manera coordinada. Además, en la tropa española predominaba el silencio con el fin de poder seguir todos al mismo tiempo las órdenes que, con frecuencia, se transmitían mediante pífanos y tambores (Espino, 2000, p. 300).

Como no podía ser de otra manera, entre los retratos individuales, el más destacado y minucioso es el de Moctezuma. Lasso de la Vega destaca su noble estirpe, la grandeza de su reino, los reyes y caciques que se le sometían, los miles de vasallos, las riquezas que recibía constantemente de los pueblos sometidos, etc:

> Fue Motezuma rey de la más parte
> del espacioso, rico y nuevo mundo,
> hombre animoso, astuto en cualquier arte,
> sin superior, igual y sin segundo;
> inclinado al furor del fiero Marte
> y diestro en su ejercicio furibundo,
> amigo de emprender notables cosas,
> y triunfar de las más dificultosas. [...]
> La tierra y gran distrito señalado
> que a Motezuma Cin era obediente,
> la terminan de un lado y otro lado
> cada cual por su parte diferente,
> el proceloso mar del Sur llamado,
> y del Norte con mansa y clara frente [...] (Lasso de la Vega, 2005, pp. 144-145).

Coincide Saavedra en lo esencial. En ambos casos, tanto su presencia física como su comportamiento contribuyen al retrato de un gran rey.

En ambos poemas destaca la escena del encuentro entre Moctezuma y Cortés: el emperador azteca es representado de una manera solemne, acude rodeado del boato y acompañado por un gran séquito:

> Con gran majestad y paso tardo,
> de doscientos caciques rodeado
> iba el temido rey grave y gallardo,
> curiosa y ricamente ataviado [...]
> Iban tres mil señores cortesanos
> descalzos, sin sombreros, adelante
> con grande multitud de ciudadanos,
> gente granada, próspera y pujante;
> los tres mil de su guarda van lozanos,
> en escuadrón gallardo y arrogante (Lasso de la Vega, 2005, p. 336).

Ambos poetas destacan la prohibición de tocar su persona, la riqueza del palio y de los vestidos, suyos y de los caciques que iban con él, etc. Todo ello sirve para representar a un gran monarca (Saavedra, 2008, pp. 219 y ss.). A ello hay que añadir la maravilla de su palacio, el número y calidad de los sirvientes que le acompañan, etc. El propio Saavedra destaca una anécdota: la falta de respeto al decoro que se le debe por parte de un soldado español que se permite escupir en su presencia, provoca su enfado; pero cuando Cortés lo manda ahorcar, interviene para detener el castigo (Saavedra, 2008, p. 226).

Cuando los españoles oyen hablar de él, Moctezuma aparece como un rey poderoso y temido por los demás pueblos mesoamericanos; sin embargo, ante la noticia de su llegada se muestra dubitativo y no logra entender lo que está sucediendo. Incluso envía emisarios para que puedan pintar a los españoles y, así, saber quiénes son esos hombres extraños que acaban de entrar en sus tierras. Su comportamiento parece traslucir un cierto temor impropio de un rey tan poderoso, de ahí que intente evitar por todos los medios que los españoles

se dirijan a Tenochtitlán, e incluso les llega a ofrecer oro para que se den la vuelta y organiza emboscadas, que fracasan una tras otra. Además, se muestra imprudente al informar a Cortés de que los aztecas estaban enfrentados a otros pueblos, lo que aprovechó este para buscar acuerdos con ellos con el fin de derrotar al enemigo común[3] (Saavedra, 2008, pp. 170-171). Probablemente la razón de este comportamiento sea la que le explica él mismo a Cortés:

> Y que después que supo su venida,
> ha traýdo continuo en la memoria
> la causa muchas vezes referida
> de los antiguos tiempos de su historia;
> y cómo su progenie era venida
> de reyno advenedizo, y por vitoria
> de sus antepassados, governava
> reyno que no era suyo, y le amparava.
>
> Y que todos a una le dixeron
> que avían de embiar a governallos
> los sucesores suyos, y ofrecieron
> esta seguridad a sus vassallos;
> y cree que por ellos lo dixeron (Saavedra, 2008, p. 221).

Así, pues, Moctezuma permite a Cortés y sus hombres entrar en Tenochtitlán como a invitados; pero pronto empiezan los roces, especialmente cuando ve cómo los españoles destruyen los ídolos y los sustituyen por crucifijos e imágenes católicas. Aunque acepta someterse a la señoría de Carlos V, les pide que abandonen la ciudad ante las tensiones que se están creando. Cuando es hecho prisionero, se presenta como un hombre débil que, según Saavedra, incluso llora.

3 Saavedra comenta que la enemistad en aztecas y tlaxcaltecas tenía su origen en el monopolio que ejercían los primeros sobre la sal (Saavedra, 2008, p. 188).

Esta escena, que cierra el *Cortés valeroso*, es enriquecida por Lasso introduciendo la aparición al rey azteca del espíritu en forma de demonio de Acamapich, el primer rey de Tenochtitlán, quien le reprende por haberse sometido a los españoles. Saavedra continúa su narración explicando cómo, en ausencia de Cortés, que había tenido que ir a detener el avance de Pánfilo de Narváez, Moctezuma no puede evitar la revuelta y, fruto de una pedrada, fallece: "Lamentaron la muerte desastrada / de su rey y señor, como devían, / y su real persona embalsamada, / a enterrarle a Chapultepec a envían" (Saavedra, 2008, p. 249).

En ninguno de los dos textos recibe parecida importancia la figura de Quauthémoc: Destaca Saavedra su negativa a reconocer la derrota a pesar de las muertes y los desastres que está sufriendo su pueblo hasta que las circunstancias lo hicieron inevitable: "Se rindió, de sus dioses blasfemando" (Saavedra, 2008, p. 341) e incluso intenta suicidarse. De forma parecida se limita a decir que, sorprende la escasa presencia que tiene en el poema la figura de doña Marina, la Malinche, de la que Saavedra se limita a decir que "no era ruda" (Saavedra, 2008, p. 161). Quizá no se consideró conveniente dar relieve a una mujer que había sido la amante de Cortés, un héroe épico y que es presentado como elegido por Dios en clave antiprotestante ("Quando nació Lutero en Alemaña, / nació Cortés el mismo día en España", Saavedra, 2008, p. 108).

Pero Saavedra no se limita a retratar a Moctezuma y a Cortés. En este sentido, se alinea más con la visión de Bernal Díaz del Castillo que con la de Gómara y, en consecuencia, se muestra como un firme defensor del reconocimiento de los méritos de los soldados que acompañaban a Cortés y para ello no duda en mencionarlos por su nombre y en representar aquellos momentos en los que mostraron su heroísmo o en los que su comportamiento fue importante para el triunfo. De manera parecida, con frecuencia se detiene y menciona individualmente a determinados caciques destacando su valor en la

batalla o su importancia al haber sellado acuerdos con los españoles. De hecho, no duda en señalar que la conquista no fue obra de unos pocos cientos de españoles, sino que estos estaban acompañados de miles de tlaxcaltecas y de otros pueblos aliados:

> Estando todos bien fortalezidos,
> llegó Maxizcaltzín , el valeroso,
> y Xicotenca, el bravo y animoso.
>
> Axotécatl, con otros han venido,
> de Huexotzingo, el fiel, todos amigos,
> cinquenta mil soldados han traýdo
> contras los mexicanos enemigos.
> Admiróle a Cortés lo sucedido,
> haziendo con cuydado allí testigos
> de la fidelidad del gran Tlaxcala,
> que ninguna en el mundo se le yguala (Saavedra, 2008, pp. 274-275).

De la religión de los indios se ofrece, como no podía ser de otra manera, una imagen muy negativa. Hay que tener en cuenta que la épica colonial el pensamiento tridentino es, junto con la defensa de la Monarquía Católica, rasgo ideológico principal en todas las obras. En todo momento, se presenta como un culto pagano que practica rituales con sacrificios humanos y canibalismo, lo que justifica en sí mismo la conquista. Por ejemplo, Jerónimo de Aguilar cuenta que fue esclavo de un cacique que los engordaban como a capones:

> Delante de nosotros le tendieron
> en un cajón de mármol bien labrado,
> y allí cien mil rajadas le hizieron,
> y el tierno corazón le han arrancado.
> Con grande ceremonia le tuvieron,
> y la sangre primero le ha chupado,

vivo se le comió aquel monstruo fiero,
que era de sangre humana carnicero.

Metiónos a cevar en caponera
a seis que allí quedamos solamente,
aguardando la fiesta postrimera (Saavedra, 2008, p. 105).

Además, destaca su carácter diabólico, como cuando los tlaxcaltecas recurren a una vieja hechicera Tlantepuzylama, que invoca al diablo con conjuros descritos por Saavedra de manera minuciosa (Marrero, 2019), pero probablemente mezclando elementos propios de la tradición europea de las brujas con otros autóctonos, como la referencia al consumo del peyote, "que es cosa que no ay acá en Castilla" (Saavedra, 2008, p. 197). Lo cierto es que la bruja tiene una visión: "Vio que estaba dispuesto y ordenado / que México también se sugetasse, / y Tlaxcala, su pueblo tan amado" (Saavedra, 2008, p. 199), por lo que aconseja a los caciques buscar la paz con los españoles y aceptar a Carlos V como señor.

Como ya hemos comentado, con frecuencia los autores insisten en sus prólogos, así como dentro de las propias obras en que su obra es una relación fidedigna de hechos realmente acaecidos. En el caso de *El peregrino indiano*, su autor insiste en esta idea en el "Prólogo": "Solo ofrezco un manjar de verdad [...] tanto que me he hecho tratar algunas cosas sin más jugo en la historia que hacerlo verdadero" (Saavedra, 2008, p. 63); idea en la que insiste el autor de la "Aprobación", Antonio de Herrera, quien por esos años ejercía como cronista mayor de Indias. Pero es, además, la retoma de manera sucesiva dentro de su propio poema: "Solo diré que es la verdad sacada / de la verdad más pura y acendrada" (Saavedra, 2008, p. 81). Sin embargo, también eran conscientes de estar recurriendo a un género que tenía una antigua tradición y que limitarse a dar cuenta de los hechos podía no ser suficiente para mantener la atención de los lectores y que, por tanto, necesitaban dar entrada a otros temas:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?
¿Qué verso sin amor dará contento?
¿Dónde jamás se ha visto rica vena
que no tenga de amor el nacimiento?
No se puede llamar materia llena
la que de amor no tiene el fundamento;
los contentos, los gustos, los cuidados,
son, si no son de amor, como pintados (Ercilla, 1993, p. 429).

Es en este sentido en el que tenemos que entender dos escenas en las que Saavedra rompe de manera más que evidente con el tema bélico que había prometido seguir. El primero es el relato de los amores entre Jorge de Alvarado y la india Xúchitl[4], presentados en forma de amores idealizados y para los que usa una retórica que remite a la lengua de la poesía y de la prosa sentimental del periodo. De todos modos, este episodio sigue manteniendo una relación con la historia en cuanto será la joven india la que avise a su amante de la celada que les estaban preparando.

Mucho más peculiar es el segundo episodio sentimental que incluye Saavedra en *El peregrino*... Me refiero a la historia de los amores entre el soldado Juan Cansino y la india Culhúa que, aunque el autor la quiere presentar dentro de la retórica del amor neoplatónico, rompe con los tópicos habituales de este tipo de literatura. Se trata, en realidad, del caso de una mujer india que es seducida por un español, quien la lleva consigo a su campamento. El problema es que, por una antigua norma, los soldados no podían llevar consigo una mujer legítima; sí, en cambio, esclavas que les sirvieran; así, para que no les separen, la mujer acepta que la marquen en la cara con un hierro al fuego el símbolo de los esclavos. Cortés condena al soldado a muerte

4 Se trata de una manipulación histórica del autor porque, al parecer, este episodio lo protagonizó su hermano, D. Pedro de Alvarado, por lo que habrá que pensar en un intento de inflar la importancia de su pariente con fines de autopromoción.

pero, en el último momento, se le conmuta la pena por la de destierro porque en Santo Domingo Cansino le había ayudado a huir de la prisión en la que le habían encerrado.

Como ya hemos dicho, el peso de la tradición literaria anterior se muestra con mucho mayor peso en el *Cortés valeroso*. Sin duda un episodio principal es la escena de ambientación mitológica en el que el conquistador es recibido en un banquete organizado por Marte y Atenea y le anuncian que triunfará en la conquista de Tenochtitlán, así como su matrimonio con una dama de la más alta nobleza española y el nacimiento de su hijo y nietos. Este episodio será modificado en profundidad en la segunda edición de 1594 que apareció bajo el título de *Mexicana*. Para la imagen el indio, tienen más interés el episodio protagonizado por Jerónimo de Aguilar y (*CV*, canto IV) en el que el español salva a la india Clandina cuando va a ser violada por Hirtano, un indio que la pretendía. El discurso sentimental evidencia la huella del Garcilaso de la Égloga I. Ambos protagonistas volverán a aparecer de nuevo en otro episodio (canto VIII) bien distinto porque en esta ocasión la muchacha ha sido capturada y va a ser sacrificada y comida.

Estos relatos intercalados que suponen una ruptura de la historia de la conquista adquieren más importancia en la revisión del poema de 1594 con la inclusión de una escena en la que una joven indígena, Taxguaya lucha contra los españoles demostrando una habilidad con las armas digna de las amazonas. El episodio, de larga tradición épica, termina con la mujer muerta a manos de Pedro de Alvarado no sin antes haberse enamorado de otro español, Sandoval, y haberse convertido al cristianismo.

En definitiva, como hemos visto, el *Cortés valeroso y Mexicana* (1588) de Lasso de la Vega y *El peregrino indiano* (1599) de Saavedra de Guzmán son dos poemas épicos pertenecientes al ciclo de la conquista de México. Se trata de dos autores muy distintos: el primero es un profesional que tiene una obra más amplia y diversa, mientras que el

segundo es un diletante que dejó una única obra. Sin embargo, ambos escriben sus poemas con una finalidad eminentemente pragmática: el primero por comisión de don Marín Cortés, en un intento de refutar las voces de los que negaban la grandeza de la conquista alegando la debilidad y falta de valor bélico en los indios, así como para recuperar el favor de Felipe II; por su parte, Saavedra busca ganar la ayuda de la Corona para recuperar los cargos que, según él, perdió por las intrigas de sus enemigos, así como para que el Rey mantenga los privilegios de los criollos descendientes de los conquistadores.

Pese a esto, ambas obras reflejan la tensión entre la necesidad de atenerse a la verdad y de resultar verosímiles (sobre todo porque podrían ser comparadas con las crónicas y otros documentos en los que se recogían los mismos hechos) y el peso de una tradición literaria que los autores conocían. Además, eran conscientes de que también los lectores habían leído los modelos clásicos e italianos y exigían encontrar las mismas formulas e idénticos códigos. Así, pues, los escritores no tenían mucho margen para la innovación en el tratamiento del tema ni de sus personajes, por lo que la imagen del indio no logra huir del estereotipo. Esta situación es muy evidente en los retratos de Moctezuma en ambas obras. De la misma forma, la imagen del indio en aquellos episodios más novelescos, tampoco logran evadirse del arquetipo y, así, alternan entre el relato sentimental (a menudo una simple reelaboración de otros previamente conocidos) y la descripción de los horrores de los sacrificios humanos y de la antropofagia.

REFERENCIAS

Avalle-Arce, Juan Bautista. **La épica colonial**. Pamplona: EUNSA, 2000.

Ercilla, Alonso de. **La Araucana**. Isaías Lerner (ed.), Madrid: Cátedra, 1993.

Espino López, Antonio. Las Indias y la tratadística militar hispana de los siglos XVI y XVII. **Anuario de Estudios Americano**, 1, 2000, pp. 295-320.

Lasso de la Vega, Gabriel. **De Cortés valeroso y Mexicana**. Nidia Pullés-Linares: Madrid, Iberoamericana, 2005.

Marrero-Fente, Raúl. **Poesía épica colonial. Historia, teoría y práctica**. Madrid: Iberoamericana, 2017.

Marrero-Fente, Raúl. Conjuros de Ericto y Fitón en Tlantepuzylama: imitación necromántica en El peregrino indiano De Antonio Saavedra Guzmán. **Bulletin Hispanique**, 1, 2019, pp. 103-118.

Martínez Martín, Jaime José. La evolución del canon épico en *Mexicana* de Lasso de la Vega. **Edad de Oro**, 29, 2010, pp. 169-183.

Martínez Martínez, María del Carmen. Francisco López de Gómara y Hernán Cortés nuevos testimonios de la relación del cronista con los marqueses del Valle de Oaxaca. **Anuario de Estudios Americanos**, 1, 2020, pp. 267-302.

Rabà, Michele. Conquistati e conquistatori. L'espansione spagnola nella penisola italiana e in America centrales nella primera età moderna. **RiMe. Riviste dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea**, 7, 2011, pp. 161-175.

Saavedra Guzmán, Antonio de: *El peregrino indiano*, María José Rodilla León (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2008.

Vilà, Lara: "Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo XV", *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 1-35. También disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3716201

Amor y profecía en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña

Stefanie Massmann[1]

El presente capítulo discute la representación del mapuche en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Su objetivo es abordar esta representación considerando el significado o finalidad que pueden tener, en Oña, la utilización y transgresión de los modelos literarios o estéticos de los que dispone en relación con su lugar en la sociedad virreinal, su experiencia como criollo y su perspectiva sobre la guerra. El análisis de estos dos elementos permitirá arribar a la conclusión de que Oña echa mano de formas literarias aceptadas o prestigiosas, utilizándolas de manera sutilmente inadecuada para, precisamente, apuntar al resentimiento del criollo y a problemas que quizá solo un criollo podía ver, en este caso, la apropiación de las mujeres mapuche por parte de los conquistadores.

Pedro de Oña nace en Angol en 1570, el mismo año en que su padre, un español natural de Burgos, es muerto por los mapuche, dejando a una viuda con tres hijos. Su padrastro, encomendero al igual

1 Stefanie Massmann es Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Profesora Asociada del Departamento de Humanidades en la Universidad Andrés Bello (Chile). Es especialista en estudios coloniales y ha publicado en revistas especializadas sobre épica colonial, imaginarios geográficos del Estrecho de Magallanes y en torno a diversos cronistas del Reino de Chile. Coordinó el primer tomo de la *Historia crítica de la Literatura chilena* (coordinadores generales Grínor Rojo y Carol Arcos) publicado por Lom el año 2017.

que su padre, le procura una buena educación que lo lleva a Lima, en donde obtiene el grado de Licenciado en 1596 (Dinamarca, 1952, p. 25-28). Oña publica con 26 años su primera obra, *Arauco domado*, en ese mismo 1596 y en Lima, por encargo del virrey García Hurtado de Mendoza, quien deseaba revertir la imagen controvertible que Ercilla le pintara en *La Araucana*. Se trata, por tanto, de una obra encomiástica realizada por encargo, cuyo fin debía ser, principalmente, la alabanza del virrey. No hay duda de que para su autor constituía una forma de hacerse un espacio en la corte limeña, en la que, como criollo, estaba destinado a ocupar un lugar secundario.

La lectura de esta obra épica, me parece, debe considerar dos premisas básicas. La primera es que la épica americana es un artefacto ideológicamente complejo, como señalan las críticas que la leen desde sus imposibilidades o fracasos. Aquí se encuentra, por ejemplo, Paul Firbas cuando observa, a propósito de *La Araucana*, que la proximidad del narrador con su materia cuestiona la distancia que requiere un discurso épico para configurarse como tal (Firbas, 2017, p. 149); o bien Karl Kohut, quien apunta a las contradicciones internas del género que se hacen evidentes cuando eleva al rango de héroes a personajes contemporáneos de conocidos defectos, o cuando se celebra la conquista en el contexto de discusiones teológicas sobre su legitimidad (Kohut, 2014, p. 65). La segunda premisa corresponde a las implicancias que tiene el hecho de que Oña sea un criollo, es decir, un americano que está en una posición política desventajosa con respecto al español peninsular y que busca evidentemente medrar en la corte limeña con respecto a la cual siente admiración y algún resentimiento. Hay ambivalencia en la posición del criollo, tal como explica, entre otros, Lucía Santiago Costigan cuando apunta, a propósito de Gregorio de Matos, que el criollo asume la ideología del colonizador, que es también la propia, y defiende los intereses de una clase feudal-oligárquica, al mismo tiempo que denuncia su mala administra-

ción (de la que está, por cierto, excluido) (Santiago Costigan, 1988). En ocasiones, el criollo puede llegar a utilizar la figura del indígena para lograr sus propios fines o bien ignorarlo y fijar su mirada en la metrópoli (Concha, 1986, p.111). De cualquier modo, se trata de una posición nueva y compleja, y Oña ya ha sido abordado desde ese punto de vista de una forma muy productiva, develando sus "lealtades dobles" (Mazzotti, 2016, p. 52).

1. LA REPRESENTACIÓN DEL MAPUCHE EN *ARAUCO DOMADO*: PROFECÍAS Y REVELACIONES[2]

A la hora de valorar la representación de los indígenas en el *Arauco domado* encontramos cierta dispersión crítica, lo que habla de la complejidad con la que Oña construye su universo épico. Repasaremos algunas opiniones que pueden ser relevantes para nuestra discusión. Un primer punto de vista está recogido en el trabajo de Víctor Raviola Molina, quien afirma que el poema de Oña "denigra al indio en varias ocasiones, idealiza el paisaje y es, en general, más extranjerizante que Ercilla, su modelo" (Raviola Molina, 1961, p. 76). La comparación con Ercilla es muy frecuente, y en muchas ocasiones gira en torno a la idea de que la admiración por los araucanos que se encontraría en Ercilla desaparece en el poema de Oña. El trabajo de Mario Rodríguez también va en esa dirección: para él, la obra de Oña muestra un cuño "eurocéntrico" que propicia una mirada "maniqueísta" (1981). Hay quienes, sin embargo, tienen la opinión contraria: William Mejías-López, por ejemplo, destaca las críticas que el autor hace a las encomiendas para argumentar que en el texto habría incluso alguna "simpatía" por el mapuche. Desde mi punto de vista, las

2 Algo de este apartado se encuentra publicado o desarrollado en trabajos anteriores, "Épica y panegírico en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña" y "Alonso de Ercilla´s *La Araucana* and Pedro de Oña´s *Arauco domado* in the National Imaginery".

perspectivas más interesantes sobre este problema se encuentran al evaluar el modo en que el autor está tensionado, como criollo, entre la lealtad a su patria (que comparte con el pueblo mapuche) y su deseo de ser integrado (o acercarse lo más posible) a los círculos de poder hispánicos. Una lectura de este tipo es la que hace Roberto Castillo Sandoval, para quien en el *Arauco domado* "el araucano es visto simultáneamente como compatriota y enemigo" (Castillo Sandoval, 1995, p. 242). Creo que este lugar dificultoso del criollo es un buen punto de partida para evaluar con mayor sutileza los rasgos de la poesía de Oña que destacan algunos de sus detractores –la idealización del paisaje, su carácter "extranjerizante"– sin estar obligados a concluir que en el texto existe una ceguera total o una denostación absoluta de lo indígena.

El primer hecho ineludible que nos permitirá una evaluación del papel de los personajes indígenas en *Arauco domado* es su creciente relevancia a medida que avanza el poema. Es llamativo que, entre los relatos de hechos históricos, se intercalen extensos episodios protagonizados por indígenas, episodios que se desarrollan de forma mucho más amplia que en *La Araucana*. A diferencia de los relatos intercalados de ese poema, estos episodios tienen mayor relación con la materia histórica, pues comparten varios de sus personajes y no se introducen, como lo hace Ercilla, a través de la figura de un mediador que se pierde en el bosque y se encuentra con mujeres mapuche en apuros, a imitación de las novelas de caballerías. La presencia mapuche en el poema es muy notoria: en el canto segundo se describen las artes agoreras y festejos mapuche; se narran los amores de Caupolicán y Fresia, en donde aparece la famosa escena del baño (Canto V); la búsqueda que hace Gualeva de su marido Tucapel hasta encontrarlo (fin del canto VI, Canto VII y parte del canto VIII); el hermoso discurso de Galvarino hacia los indios amigos y la aparición de Talgueno, a quien creían muerto, en el canto XII; el encuentro de Talgue-

no con su mujer Quidora (canto XIII); las profecías de Quidora (canto XIV al XVI); la llegada del mensajero de Caupolicán, Picoltur, en el canto XVII, y el fin del sueño de Llarea en parte del canto XVII y en el XVIII. Es decir, en la mitad de los cantos del poema predominan los personajes mapuche, y su importancia se va haciendo más relevante a medida de que la obra avanza. Si bien se trata de personajes altamente idealizados, estereotipados incluso[3], el que cobren esta importancia en el poema ya es de notar.

Además de esta presencia creciente de los personajes mapuche en el texto de Oña, podemos observar la relevancia del dispositivo profético, toda vez que una parte no menor de los hechos de don García son relatados a través de los sueños de Quidora (la rebelión de las alcabalas de Quito) y del propio autor (el triunfo sobre el pirata Richard Hawkins).[4] Así, la presencia del héroe del poema, don García, se va desdibujando hasta que al final aparece solo en el sueño de dos mujeres indígenas, Quidora y Llarea, quienes narran las fortunas de don García a modo de profecías reveladas en sus quimeras. Es decir, los hechos principales del virrey don García Hurtado de Mendoza pasan a estar enmarcados y depender del personaje mapuche que toma

3 Hago esta afirmación de forma deliberadamente cautelosa, pues el alto grado de imitación que hay en la obra y las numerosas tradiciones que recoge no implican necesariamente la ausencia de una mirada testimonial, local y/o verista. Esto es evidente desde la comentada incorporación de una tabla con palabras indígenas, como también en la presentación detallada de información protoetnográfica, según argumenta Mazzotti, con el objetivo de subrayar el lugar de superioridad epistemológica del criollo en comparación con las voces metropolitanas (70).

4 Hay interesantes estudios que abordan elementos ficticios de la obra, centrados principalmente en el canto II, en donde se describe el modo en que los mapuches leen las estrellas y realizan diversos ritos. En "Poesía y astrología en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña" Raúl Marrero-Fente destaca las relaciones entre la escena astrológica del Canto II y los cantos I y VI de la *Farsalia* de Lucano. Rodrigo Faúndez Carreño complementa esta perspectiva en «Ingenio etnográfico y tradición poética en el canto II de *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)», leyendo el modo en que Oña hace referencia a la tradición clásica en la descripción de estos oráculos, al tiempo que levanta información etnográfica sobre bailes y creencias mapuche.

el papel de narrador (intradiegético). Las figuras de Quidora y Llarea no responden a la deconstrucción que Oña lleva a cabo de la figura del mago mapuche Fitón, como argumenta de forma convincente Jaime Nicolopulos (1998, p. 115). El crítico lee en el Fitón de Oña una parodia del Fitón de Ercilla, figura de mago renacentista que representa al indígena como equivalente a los españoles en valores y méritos (p. 106). La diferencia entre Fitón y las dos mujeres mapuche habla del carácter ambiguo de la representación de los indígenas en este texto, en el que las figuraciones negativas no son únicas ni absolutas. En el caso de Quidora y Llarea es interesante hacer la comparación con Ercilla: si en *La Araucana* las profecías, mediadas por personajes fantásticos, vinculan los hechos americanos con grandes hazañas bélicas hispánicas, en el caso de Oña son los hechos de don García los que son relatados de esta forma. Al tratarse de hechos cercanos en el tiempo y en el espacio y que conforman, además, el motivo central del poema, llama la atención que el narrador ceda su papel a dos mujeres mapuches cuyos sueños y poderes adivinatorios resultan ciertos y confiables, y que se posicionan como narradoras veraces. Este papel relevante puede leerse en una doble función: por una parte alejar los hechos de don García lo suficiente como para que puedan adquirir el aura mítica propia de la épica, pero por otro lado, también desvinculan al narrador principal de la figura de don García, estableciendo una distancia, cuestionando el compromiso y la cercanía entre el narrador y el virrey.

Otro fenómeno de interés ocurre con la figura fantasmal de Lautaro. En el canto XII (468) aparece el fantasma de Lautaro para acusar que fue muerto a traición. Entre sus quejas aparece también un reproche a Guacolda, a quien le dice "Al yugo de un hispano sometiste/ el cuello, de que siempre me colgaste". La alusión al amancebamiento del español con la indígena, tan importante en sus consecuencias culturales y sociales y tan frecuente, es mencionado pocas veces en los textos coloniales, y sale aquí a la luz de la boca

del fantasma de Lautaro. Aunque las figuras fantasmales son, igual que las proféticas, corrientes en la tradición literaria hispánica[5], el hecho de utilizar personajes indígenas para ellas producía un cierto escozor en los lectores. Oña utiliza elementos disponibles en la tradición literaria, pero las modificaciones que introduce o las funciones que les entrega no son siempre del todo ortodoxas. Podemos ver algo de esto en la transcripción del proceso en contra del Licenciado Pedro de Oña a propósito de las acusaciones que se le hicieron al poema. El doctor Pedro Muñiz, acusador de Pedro de Oña en la causa contra la publicación del *Arauco domado*, alegará que ese tipo de episodios dan ocasión

> para que los indios que lo leyeren y oyeren lo crean y adoren y se encomienden a Lautaro, demás de que en sí es error contra la fe, porque Lautaro está en el infierno y no se puede excusar diciendo que es ficción poética, porque comienza por el hecho de la historia de la batalla y heridas, y prosigue el indio dando cuenta de que había sanado de repente por cura de Lautaro; tampoco se puede excusar diciendo questo se cuenta como otras ficciones de libros de caballería, porque en aquellos se profesa en todo ficción, en esta, historia verdadera (Medina, 1897, p. 63).

A lo largo del poema, los indígenas son retirados paulatinamente del contexto bélico y puestos en un ambiente bucólico, al mismo tiempo que cobran una presencia mayor y Quidora se convierte en narradora de las hazañas del marqués. El vínculo entre los indígenas y los españoles ya no está dado por la batalla, en la que son contrincantes, sino por la función profética de los primeros con respecto a los segundos. Por otra parte, el fantasma de Lautaro nos ofrece una mira-

5 Véase, por ejemplo, el trabajo de Pascual Barciela, "Apariciones espectrales en la tragedia española del siglo XVI".

da o perspectiva indígena sobre la conquista que, aunque ciertamente es solo indicial y no supone una identificación con este, sí habla de que el texto es capaz de abrir preguntas problemáticas sobre el proceso de conquista y no se limita únicamente a una función laudatoria. El fantasma de Lautaro puede, también, abrir una nueva perspectiva sobre la escena del baño de Caupolicán y Fresia.

2. PRESENCIAS FANTASMALES Y EROTISMO

El segundo elemento relevante que consideraremos en relación con la representación de los indígenas en el poema es el erótico. En particular, haremos referencia al episodio del baño de Caupolicán y Fresia, en el que Oña pone a los personajes en un escenario muy distinto al que habíamos visto en el poema de Ercilla. Veamos los versos del canto V:

> Aquí Caupolicano caluroso
> con Fresia (como dije) sesteaba,
> y sus pasados lances le acordaba
> por tierno estilo y término amoroso:
> no estaba de la guerra cuidadoso,
> ni cosa por su cargo se le daba,
> poque dó está el amor apoderado,
> apenas puede entrar otro cuidado. (Oña, 1917, p. 170)
>
> ---
>
> Descienden al estanque juntamente,
> Que los está llamando la frescura,
> Y Apolo que también los apresura,
> Por se mostrar entonces mas ardiente:
> El hijo de Leocán gallardamente
> Descubre la corpórea compostura,
> Espalda y pechos anchos, muslo grueso,
> Proporcionada carne y fuerte hueso.

Desnudo al agua súbito se arroja,
La cual con alboroto encanecido
Al recebirle forma aquel ruido,
Que el árbol sacudiéndole la hoja:
El cuerpo en un instante se remoja,
Y esgrime el brazo y músculo fornido,
Supliendo con el arte y su destreza
El peso que le dio naturaleza.

Su regalada Fresia, que lo atiende,
Y sola no se puede sufrir tanto,
Con ademán airoso lanza el manto
Y la delgada túnica desprende:
Las mismas aguas frijidas enciende,
Al ofuscado bosque pone espanto
Y Febo de propósito se para
Para gozar mejor su vista rara.

Abrásase, mirándola dudoso,
Si fuese Dafne en lauro convertida,
De nuevo al ser humano reducida,
Según se siente della cudicioso:
Descúbrese un alegre objeto hermoso,
Bastante cuasador de muerte y vida,
Que el monte y valle, viéndolo ufana,
Creyendo que despunta la mañana. (Oña, 1917, p. 172-173)

Vá zambullendo el cuerpo sumerjido,
Que muestra por debajo el agua pura
Del cándido alabastro la blancura,
Si tiene sobre sí cristal bruñido:
Hasta que dá en los pies de su querido,
Adonde con el agua a la cintura,
Se enhiesta sacudiéndose el cabello,
Y echándole los brazos por el cuello.

Los pechos antes bellos que velludos,
Ya que se les prohíbe el penetrarse,
procuran lo que pueden estrecharse
Con reciprocación de ciegos ñudos:
No están allá los Jémines desnudos
Con tan fogosas ansias de juntarse,
Ni Sálmacis con Troco el zahareño,
A quien (por verse dueña) amó por dueño. (Oña, 1917, p. 173-174)

Aunque atravesado por un fuerte idealismo -y, por tanto, lejos de cualquier expresión pícara o soez- el erotismo de la escena es evidente: no tenemos insinuación de los cuerpos sino completa desnudez, vemos nombradas sus partes: piel, pechos, pies, piernas, cabello, y el deseo sexual también se expresa claramente.

La escena erótica entre Caupolicán y Fresia ha llamado poderosamente la atención de la crítica y, al igual como sucede con el resto del poema, ha sido objeto de polémica y de interpretaciones divergentes. En la interpretación de Elide Pittarello, Caupolicán es castigado con la muerte por su lascivia, y su lapsus amoroso incluso apuntaría a una feminización del personaje: "... el lascivo Caupolicán piensa en perpetuar su bien personal, con una ceguera política que le aproxima al mundo femenino, restándole virilidad" (Pittarello, 1989, p. 257). Para Mercedes Blanco, en cambio, esta escena muestra más bien la voluntad de dotar al héroe de otras virtudes, no necesariamente bélicas, como el amor y la belleza, que serían demostración de su potencial civilizatorio (Blanco, 2019). Esta es una forma más sensible de acercarse a esa extraordinaria escena del poema, y espero poder enriquecer la mirada sobre esta en lo que queda de este ensayo.

La evaluación de esta escena nos lleva a considerar el lugar del erotismo en la poesía épica española renacentista, a preguntarnos por el modo en que le es lícito circular en un contexto dado y a cuestionarnos si esta escena se aparta de los límites que se le imponen, en

particular considerando que hablamos de un escritor novel (y criollo). El modelo épico más cercano para Oña es indudablemente Ercilla, y *La Araucana* incorpora famosamente varias parejas indígenas en historias intercaladas: el encuentro del narrador con Tegualda en los cantos XX y XXI y con Glaura en el canto XXVIII. En cada una de ellas las mujeres son las protagonistas, y el esquema se repite invariable: una mujer casta y fiel busca a su marido y es socorrida por Ercilla[6]. Estas narraciones intercaladas están lejos de cualquier erotismo, aunque comparten con Oña el arrancar el relato épico del escenario histórico para llevarlo al terreno de lo mítico, no solo por las referencias mitológicas y literarias, sino porque los personajes y el paisaje no son de este mundo. La épica española medieval, a pesar de que, en palabras de Alan Deyermond, muestra una fuerte presencia femenina en comparación con otras tradiciones[7], está también lejos de la escena de Oña. Deyermond argumenta de forma convincente que en la épica medieval española las intrigas y traiciones tienen connotaciones eróticas, que se encuentran móviles sexuales en los argumentos y que las mujeres utilizan su sexualidad para conseguir sus fines, pero ello no significa que podamos encontrar largas escenas que se detengan en el goce o en el placer de forma aparentemente gratuita. Juan Victorio argumenta a propósito de esto la función eminentemente instrumental de la mujer, cuyo papel es la formación de un linaje y es, en suma, una herramienta política, principalmente a través del matrimonio (Victorio, 1983, p. 14). De hecho, una de las particularidades de la escena de

6 Aunque es innegable que estas escenas buscan enaltecer a la figura del propio Ercilla y mostrar su compasión y virtud, no están exentas de una mirada crítica sobre la guerra, como bien demuestra Raúl Marrero-Fente en su análisis sobre el episodio de Tegualda (Marrero-Fente, 2007).

7 "De todas las tradiciones épicas medievales que conozco, hay sólo una en la cual las mujeres dominan en la acción de los poemas, y el erotismo desempeña un papel fundamental, no como excepción sino casi como una regla. Esta tradición atípica es la española" Más adelante, agrega: "…el simbolismo sexual es bastante frecuente, y las escenas eróticas son a menudo fundamentales en el desarrollo de la acción" (Deyermond, 1988, p.768).

Oña es que sucede justamente lo contrario que han notado Deyermond y Victorio para la épica medieval: la escena entre Caupolicán y Fresia es prescindible en términos argumentales, es una digresión que no afecta el desarrollo de la acción principal que lleva a Caupolicán de vuelta a la guerra después del baño y no esconde estrategia política alguna. Esto no es equivalente a afirmar que la escena no es relevante o que su sentido pueda entenderse disociado del resto del poema, aunque es una escena que parece gratuita y que apela, naturalmente, al goce del lector.

Los estudios de Mercedes Blanco sobre las conexiones entre poesía y pintura en los desnudos del siglo XVI, justamente la época de la que hablamos, pueden ayudarnos a leer esta escena. La autora destaca que en Italia hacia 1500 comienza, por primera vez desde la Antigüedad, a pintarse desnudos femeninos "cuyo inequívoco propósito es celebrar la belleza de un cuerpo que incita al amor y al deseo" (Blanco, 2012, p.102). Blanco ejemplifica su argumento con el cuadro "El concierto campestre" atribuido a Tiziano o Giorgione y pintado alrededor de 1509. El cuadro imita a la poesía: en Virgilio o en Garcilaso "las ninfas se mezclan con los pastores o con los poetas, conservando no obstante su halo invisible de seres de otro mundo"; en efecto, las mujeres en este cuadro están cerca pero son inaccesibles, lo que queda confirmado por la ausencia de miradas entre las ninfas y los hombres (Blanco, 2012, p.108). La distancia entre ambos mundos es la que permite, de alguna manera, conciliar la exhibición y el pudor (Blanco, 2012, p.108). Las mujeres desnudas en primer plano de estos cuadros, que en ocasiones están dormidas o que, en todo caso, están despreocupadas, aparecen en total indefensión, pues podrían ser asaltadas en cualquier momento y muchas veces se representan expuestas "al apetito desordenado del sátiro" en el que la lascivia es aún más patente (Blanco, 2012, 111). Estos cuadros eran pintados con frecuencia con ocasión de las nupcias de parejas aristocráticas. Su le-

gitimación se afirma en su erudición, en la forma a veces ambigua en la que representaba a personajes de la Antigüedad, en el ingenio del concepto y en la brillantez de la ejecución (Blanco, 2012, p. 20). Mercedes Blanco sostiene que en la época también pudo haberse considerado al erotismo como algo útil y sano para los gobernantes: "la posesión de pinturas capaces de calentar y enternecer las complexiones secas y frías pudo pues juzgarse, si no indispensable, altamente conveniente, como la caza y todos los juegos y ejercicios, para mantener en los príncipes de edad madura el temperamento sanguíneo y juvenil necesario para la propagación de su linaje" (Blanco, 2012, p.117).

No acudo a los desnudos en la pintura italiana del siglo XVI para afirmar una influencia de ella en Oña, un criollo chileno que nunca pisó Europa ni estuvo expuesto a esta pintura. Además, no fue sino hasta finales del siglo que comenzó a haber cierta influencia desde la pintura hacia la poesía en las descripciones de escenas eróticas (según Blanco). Pese a todo, estas pinturas muestran la forma en que ciertas temáticas encontraron en el siglo XVI algunos nichos de desarrollo, aunque bajo ciertas circunstancias que se repiten. La utilización de la cultura clásica, el contexto de erudición y la construcción de un ambiente que separa a los seres humanos de la desnudez mitológica son algunas de estas estrategias que están tanto en la pintura como en la escena de Oña. Si bien sus personajes no forman parte del parnaso de la Antigüedad, Caupolicán y Fresia están rodeados de observadores; cuando Fresia desnuda Oña dice "Febo de propósito se para/ para gozar mejor su vista rara". Y en todo caso, se igualan a las ninfas dríades y diosas de la mitología clásica en su existencia separada del mundo en el que están insertos el narrador y los lectores del *Arauco domado*. Esta distancia es una distancia cultural, pero que Oña tiende a acrecentar: igual que en La Araucana, los españoles son personajes históricos, mientras que los indígenas, poéticos en este caso, son mitológicos (Morinigo, 1971, p. 211).

El paisaje artificioso en el que Oña pone a sus personajes incrementa esta idea -es un paisaje explícitamente ajeno a Chile- y la ubicación de la fuente, tan secreta y escondida que solo la conoce Dios, nos señalan que la escena que observaremos pertenece a otro mundo.

Por último, la comparación con la pintura nos puede llevar a una primera hipótesis sobre cuál podría ser la función de esta escena en un poema épico que es un panegírico a García Hurtado de Mendoza. Tal como hacen los cuadros, puede ser una forma en que el narrador expone a su mecenas, que en otras partes del poema aparece como un hombre joven y admirado por las mujeres, los beneficios de un amor casto representado por estos bárbaros libres de los duros formalismos cortesanos.

Si la literatura erótica del Renacimiento y del Barroco -en palabras de Javier Blasco- era una anomalía cultural social y moral tolerada solo en el verso, disimulada en la erudición o revestida de humor, es necesario evaluar de forma más concreta las posibilidades de ello en el contexto del poema épico de Oña, es decir, de un poema época escrito por un criollo en los márgenes del imperio, en una sociedad jerárquica, represiva y religiosa.

El erotismo, como hemos visto, era tolerado bajo ciertos estándares y cumplía cierta función en contextos europeos específicos, pero estas condiciones no se trasladan necesariamente al contexto colonial. A continuación, intentaremos una reflexión sobre los significados que puede tener esta escena si consideramos su contexto americano, con el fin de comprobar que alude, indirectamente y al igual que el fantasma de Lautaro, a la realidad de la violencia sexual ejercida por los conquistadores hacia la mujer indígena.

Lo primero que podemos notar es la escasez de escenas eróticas o alusiones sexuales en los textos coloniales. Me refiero, naturalmente, solo a representaciones serias, pues las alusiones cómicas al sexo pertenecen a una vertiente distinta de la que sí podemos encontrar

ejemplos en la poesía satírica. Las crónicas y poemas épicos, cuyo fin es relatar los grandes acontecimientos históricos y que están salpicados también de datos sobre la vida diaria o sobre cuestiones más cotidianas, no suelen aludir, por pudor, a este aspecto de la vida de los conquistadores.

Hay excepciones, sin embargo. En las pocas alusiones a la sexualidad indígena que conocemos con frecuencia se la retrata como libre de toda norma social y se la describe con una mezcla de rechazo (explícito) y envidia (implícita). Así leemos en esta carta de Américo Vespucio: "Toman tantas mujeres cuantas quieren, y el hijo se mezcla con la madre, y el hermano con la hermana, y el primo con la prima y el viandante con cualquiera que se encuentra. Cada vez que quieren deshacen el matrimonio y en esto ninguno observa orden. Además, no tienen ninguna iglesia, ni tienen ninguna ley ni siquiera son idólatras. ¿qué otra cosa diré? Viven según la naturaleza, y pueden llamarse más justamente epicúreos que estoicos." (Vespucio, 1985, p.61). En estas que descripciones que fantasean sobre la libertad sexual que habría entre los indígenas bien podríamos ver proyectados los propios deseos de los descubridores o conquistadores, pero en última instancia representan una distancia, un mundo distinto al propio. Recordemos también *Los Lusíadas* (1572), de Luis de Camoes, un poema que no es de América aunque sí un poema épico de la expansión portuguesa, que compite con *La Araucana*: en el episodio de la Isla de Venus los portugueses descansan en una isla habitada por ninfas, esposándose con ellos como una forma de culminar con premios sus triunfos. En esta escena se abre un aspecto de la escena erótica que no habíamos observado antes: la violación de las mujeres que pertenecen al pueblo conquistado y que luego pueden o no ser desposadas por los conquistadores forma parte de las representaciones eróticas de la modernidad temprana, y podemos adivinar que tienen especial interés en el caso americano (Carneiro, 2021, p. 632).

Oña se aparta de los dos ejemplos anteriores: por una parte, su escena erótica es, como en Vespucio, entre dos indígenas, pero son indígenas que no responden a pasiones desordenadas sino a un amor, aunque sensual y estimulante, casto (entre marido y mujer); por otro lado, la escena se aleja también de la noción de la mujer indígena como presa o premio del conquistador. Esta posibilidad está sin embargo en el texto de Oña, en el personaje de Lautaro, cuando alude al amancebamiento de Guacolda, como vimos en el apartado anterior[8].

La escena del baño de Caupolicán y Fresia podrían entenderse, pues, en el marco más general de una estrategia adoptada por Oña para describir al indígena. Oña utiliza la profecía, la figura del fantasma y la escena erótica, tres elementos retóricos y estéticos presentes en la tradición literaria o en la plástica, de una forma levemente inadecuada: las profecías de los indígenas terminan por colonizar el texto hasta reemplazar al narrador principal, el fantasma de Caupolicán parece salir del tópico literario y coquetear peligrosamente con creencias paganas, y la escena erótica incomoda también por sus personajes indígenas que imitan pero no son exactamente figuras de la mitología occidental.

Oña no pretende ofrecer un relato referencial y no aprovecha los conocimientos que podría tener de su patria (¿tal vez sin interés para sus lectores?), sino que utiliza elementos y temas familiares al lector culto para hacer emerger el problema de la apropiación de las mujeres mapuche por parte de los conquistadores. El autor no desarrolla una denuncia explícita de la violencia sexual, pero el hecho de que

8 Encontramos una queja muy expresiva de esta situación en Guamán Poma ("[los indios) no (se) multiplica(n) porque todo lo mejor de las mugeres y donzellas lo toman los padres dotrinantes, comenderos, corregidores y españoles, mayordomos, tinientes, oficiales criados de ellos" (Guamán Poma de Ayala, 1992, p. 896), pero los españoles son reacios a exponer ese punto, y menos aún a hacerlo desde el punto de vista del indígena como lo hace Oña.

lo aluda en escenas altamente emotivas y llamativas para el lector (la aparición de fantasmas, magos o hechiceros, así como la escena erótica) puede hablarnos de una sensibilidad que va más allá de la función panegírica y que tiene la capacidad para apuntar a un aspecto controvertido y silenciado de la conquista.

REFERENCIAS

Barciela, Emilio Pascual. Apariciones espectrales en la tragedia española del siglo XVI. In: Lobato, María Luisa Lobato; San José, Javier San José; Vega, Germán (eds.). **Brujería, magia y otros prodigios en la literatura del Siglo de Oro**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 475-506.

Blanco, Mercedes. Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*. **Bulletin Hispanique** 121.1 (2019), p. 17-54.

Blanco, Mercedes. El paisaje erótico entre poesía y pintura. **Criticón** 114 (2012), p. 101-137.

Blasco, Javier. '¿No es esto animal' Ovidio *versus* Petrarca. In: Marín, Patricia (ed.). **En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro**. Madrid: Visor Libros, 2017.

Carneiro, Sarissa. Ninfas fugitivas: la persecución erótica en poemas épicos de la expansión ibérica. **Hipogrifo** 9.1 (2021), p. 625-238.

Castillo Sandoval, Roberto. ¿Una misma cosa con la vuestra? Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana. **Revista Iberoamericana** 170-171 (1995), p. 231-247.

Concha, Jaime. La literatura colonial hispanoamericana: problemas e hipótesis. **La sangre y las letras**. La Habana: Casa de las Américas, 1986. P. 100- 114.

Costigan, Lucía Helena Santiago. A conflitividade do intelectual criollo: poesía satírica de Gregorio de Matos". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** 28 (1988), p. 305-316.

Deyermond, Alan. La sexualidad en la épica medieval española. **NRFH** XXXVI 2 (1988), p. 767-786.

Dinamarca, Salvador. **Estudios sobre Arauco domado**. Santiago de Chile: Universitaria 1952.

Ercilla, Alonso de. **La Araucana**. Ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.

Faúndez-Carreño, Rodrigo. Ingenio etnográfico y tradición poética en el canto II de *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)". **Hipogrifo** 6.1 (2018), p. 587-602.

Firbas, Paul. La poesía épica entre frontera y ciudad. In: Chang-Rodríguez, Raquel; García-Bedoya M., Carlos (coords.). **Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú, 2017, p. 139-174.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. **El primer nueva corónica y buen gobierno**. Ed. John V. Murra y Rolena Adorno. México D.F: Siglo XXI Editores, 1992.

Kohut, Karl. La teoría de la épica en el Renacimiento y el barroco hispanos y la épica indiana. **NRFH** LXII.1 (2014), p. 33-66.

Marrero-Fente, Raúl. Poesía y astrología en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña". **Anales de Literatura chilena** 26 (2016), p. 117-131.

Marrero-Fente, Raúl. Épica, fantasma y lamento: la retórica del duelo en la Araucana. **Revista Iberoamericana** Vol. LXXIII, nº 218 (2007), p. 211-226.

Marrero-Fente, Raúl. Épica y panegírico en Arauco domado (1596) de Pedro de Oña. **Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro**. 8.2 (2020), p. 687-702.

Massmann, Stefanie. Alonso de Ercilla's La Araucana and Pedro de Oña's Arauco domado in the National Imaginary. **A History of Chilean Literature**. Ed. Ignacio López-Calvo. Cambridge University Press, 2021, p. 43-60.

Mazzotti, José Antonio. **Lima fundida. Épica y nación criolla en el Perú**. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vuervert, 2016.

Medina, José Toribio. **Biblioteca hispano-chilena (1523-1817), vol. I**. Santiago de Chile, En casa del autor, 1897.

Mejíaz-López, William. Pedro de Oña y el estado de los araucanos encomendados: contexto histórico de la crítica a los españoles". **Texto Crítico** 40-41 (1989), p. 123-137.

Nicolopulos, Jaime. Pedro de Oña and Bernardo de Balbuena read Ercilla´s Fitón. **Latin American Literary Review** 26; 52 (1998), p. 100-119.

Oña. Pedro de. **Arauco domado**. Ed. José Toribio Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.

Pittarello, Elide. *Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista. **Dispositio**, 14.36-37 (1989), p. 247-270.

Raviola Molina, Víctor. Observaciones sobre el *Arauco Domado* de Pedro de Oña. **Stylo 5** (Temuco-Chile, 1967), p. 71-113.

Rodríguez, Mario. Un caso de imaginación colonizada: *Arauco domado* de Pedro de Oña. **Acta literaria** 6 (1981), p. 79-91.

Vespucio, Américo. El Nuevo Mundo. ¿1503? Américo Vespucio a Lorenzo Pier Francesco de Medici. **El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos**. Trad. Ana María R. de Aznar. Madrid: Akal, 1985.

Victorio, Juan. **El amor y el erotismo en la literatura medieval**. Madrid: Editorial Nacional, 1983.

La central historia de amor de *El peregrino indiano*, de Saavedra Guzmán

Guillermo Serés[1]

LA PLUMA Y LA SONDA

Antonio de Saavedra Guzmán abre su *Peregrino indiano* (1599)[2] con una dedicatoria a Felipe III, recién ascendido al trono y llamado, por lo tanto, a asumir la herencia colonial de su padre Felipe II y, muy especialmente, de su abuelo, el Emperador, en cuyo reinado tuvo lugar la gesta que va a relatar. Recurre, para cerrarlo, al símil de la escritura como navegación arriesgada,[3] porque supone adentrarse en aguas ig-

1 Catedrático de Literatura Española y académico correspondiente de la RAE. Director del Centro de Estudios de la América Colonial (https://ceac.uab.cat/elcentro.html), vinculado académicamente a la UAB, y de la revista especializada *Nuevas de Indias* (https://revistes.uab.cat/nuevasdeindas). Este estudio se inscribe en el proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación *Humanismos ibéricos. Circulación de textos, géneros y discursos de poder en la monarquía católica* (*siglos XVI-XVIII*) (PID2020-116532GB-I00).

2 Para su biografía, linaje y condición social, contenido, fuentes de la obra, y otras informaciones de interés, remito a Amor 1965-66, a la completa introducción de María José Rodilla a su edición de 2008 (de la que normalizo las grafías) y a la excelente síntesis de Marrero-Fente (2017, p. 240), que subraya su "condición transatlántica, [...] que habla de la condición de desplazado del español, y del mestizo como híbrido cultural y humano", entre otras virtudes, como la alegoría "el discurso religioso" o la revalorización de la figura del peregrino.

3 En el prólogo ya había echado mano del símil: "aunque he gastado más de siete años en recopilarla, la escribí y acabé en setenta días de navegación con balanças de nao y no poca fortuna" (p. 63). Que se balanceara la nave de la escritura no le impidió, también con metáfora náutica, dedicar al tercer Felipe "esta conquista de la Nueva España, a cuyo servicio la he

notas sin gobernalle, sondando los peligrosos fondos marinos, como le recuerda al "nuevo Marte", potencial dedicatario de la nonata segunda parte, para la que aún no cuenta con fuentes documentales:

> El astuto piloto que se halla
> entre bajíos con tiempo riguroso
> va la sonda en la mano, sin dejalla,
> hasta salir del paso peligro'so.
> Es mi pluma la sonda y, al echalla,
> me ofusca, oprime y pone temeroso
> de arrojarme a ofrecer segunda parte,
> sin el gusto del sacro y nuevo Marte. (XX, 106, p. 342)

La imagen de la pluma del escritor del poema épico como la sonda del piloto recuerda, *mutatis mutandis*, un fragmento de la *Historia verdadera*, de Bernal Díaz,[4] relato de su activa participación en la conquista de la Nueva España y fuente solvente para el poema de Saavedra: "Quiero volver con la pluma en la mano, como el buen piloto que lleva la sonda, descubriendo bajos por la mar adelante, cuando siente que los hay: así haré yo en decir los borrones de los coronistas".[5]

---

consagrado con el seguro deste amparo, creyendo que con él pude echar el pecho al agua" (p. 62). Recordemos con Covarrubias, y con la editora, que *echarse al agua* vale "determinarse de golpe a negocio dificultoso y arriscado, como el que ve que la barca o bajel en que va se pierde y se arroja al agua para salir a nado la orilla" (*Tesoro*, s. v. "echar").

4 Entre otras muchas pruebas de que Saavedra conoce la obra de Bernal Díaz, sirva la cita del soldado Botello (*Peregrino indiano*, XIV, 20, p. 253), una suerte de nigromante o pseudo astrólogo cuya semblanza trae el autor de la *Historia verdadera*. La excelente editora trae muchas más referencias de la crónica de Bernal Díaz.

5 *Historia verdadera*, XVIII, p. 73. El lugar común del escritor que desvela errores y mentiras como piloto que sondea los *bajos* para que la nave siga su curso es una feliz derivación de dos tópicos afines: el que identifica la escritura con la navegación y el que toma el viaje por mar como metáfora de una actividad racional benéfica, moral e intelectualmente hablando. Del primero hay abundantes paralelos, especialmente en las crónicas de religiosos, que comparan la vida con el mar, "donde los avisados marineros suelen llevar una cuerda larga, al fin de la cual atan algún plomo para ver cuánta agua hay en aquel lugar, porque no tope la nao en lo bajo y padezca detrimento" (fray Francisco de la Parra, *Carta al Emperador*, p. 193). Sobre las metáforas y símbolos náuticos, Curtius (1948/1955, pp. 189-193), Pulega (1989, pp. 54-61) y Corti (1989, pp. 481-483).

El reto del autor del *Peregrino indiano*, sin embargo, es otro: redactar una continuación que esté a la altura; pero no menciona, como Bernal, a los cronistas rivales, que no fueron testigos de vista como él, sino que compusieron sus crónicas con materiales de archivo, y de quienes un poco antes ha señalado vehementemente Díaz del Castillo:

> después de bien mirado todo lo que aquí he dicho, que es todo burla lo que escriben acerca de lo acaescido en la Nueva España, torné a proseguir mi relación, porque la verdadera pulicía e agraciado componer es decir verdad en lo que he escrito. Y mirando esto, acordé de seguir mi intento, con el ornato y pláticas que verán, para que salga a luz. Y hallarán las conquistas de la Nueva España claramente como se han de ver (Ibidem).

La bernaldiana "policía" de la verdad,[6] sin embargo, también parece seguirla Saavedra desde el primer canto, ciñéndose al característico verismo de la épica colonial,[7] intrínsecamente emparentada con la cronística:

> Ninguno piense, crea ni presuma
> que me cuesta trabajo ni cuidado;
> solo diré que es la verdad sacada
> de la verdad más pura y acendrada.
> [...]

6 Con estas palabras se cumple la regla de oro de Bernal: a más bajo estilo, mayor verdad. Sin embargo, todo ello forma parte de una estrategia bifronte: equiparar elevación de estilo y deformación de la realidad histórica; y, al mismo tiempo, dar a entender que "sublimar" las hazañas de Cortés únicamente revela ciertos indicios de falsedad. Con lo cual consigue su objetivo ante el lector: le sugiere que, puesto que él no eleva demasiado el estilo, tampoco se aleja de la realidad. Véase Serés 2008.

7 Al que se acoge desde el principio: "solo ofrezco un manjar de verdad, sazonado en el mayor punto que puede imaginarse; tanto, que me ha hecho tratar algunas cosas sin más jugo en la historia que hacerla verdadera; en las que no lo pareciera si se escusaran, pongo los nombres como quien también sabe la lengua, que ya me contentara saber así la que uso, para haber acertado más o errado menos" (Prólogo, p. 63).

No es necesario hacer muy gran quimera
ni aun creo embotaré la pluma mía,
ni quiero usar lo que otros escritores,
que matizan las faltas con colores.[8]

Más abajo incluso trae algún coloquialismo para confirmar la llaneza de su retórica, su laconismo, su desnudez ornamental y erudita:

No lleva el ornamento de invenciones,
de ninfas, cabalinas ni Parnaso,
de náyades, planetas ni tritones,
que yo tengo por dar el primer paso;
no sé quién son los fuertes mirmidones,
ni aun el Peloponeso ni el Ocaso,
porque me han dicho, cierto, que es lo fino
el decir pan por pan, vino por vino. (X, 28, pp. 204-205)

No renuncia, sin embargo, a la unidad de acción, propia del otro género de referencia, la épica,[9] de la que también asume "la alegoría, inherente a todo poema épico", que interpola en

8 I, 50.5-8; 51, vv. 5-8, p. 81. El verismo épico, por otra parte, ya figuraba como una divisa de *La Araucana*, que "es relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida" (I, 3, vv. 21-22, p. 36), en lo que abunda el uso del término *relación* ('narración', generalmente de carácter histórico'), como señala el editor. Lo afirmaba Avalle [2000:21-22], añadiendo que "los poemas veristas constituyen el tronco de la épica renacentista española". Recordaba Amor (1965-66, p. 29), por su parte, que "historia era, pues, su fin primordial, del cual la poesía o, más exactamente, la versificación fue su mero vehículo"; con todo, más adelante (pp. 35-37) se refiere a la amplificación de su obra con tópicos literarios, episodios novelescos y fantásticos (pp. 37-38); *laudes* del abuelo de su mujer, Jorge de Alvarado (pp. 38-40), hermano de Pedro; la apología de Cortés (pp. 40-41) y, por supuesto, la justificación de la conquista y evangelización (pp. 42-46).

9 Lo recuerda la editora: "estructuralmente, sí consigue la sencillez, pues no mezcla otras historias que se engarcen con la acción principal, y apenas provoca suspenso en el lector" (p. 16). Con todo, "*La Araucana* será el modelo declarado, acatado e imitado durante toda la épica colonial" (Avalle-Arce, 2000, p. 11); a su vez, Ercilla "dispuso de la pauta que le marcaban Ariosto, Lucano y Virgilio", especialmente el *Orlando furioso*, de donde proceden "los exordios sentenciosos y reflexivos, y los mecanismos de clausura de los cantos, el enlace entre estos, la interrupción de una acción, [...] el entrelazamiento, [...] las intervenciones del narrador" (Gómez Canseco, 2022, p. 902); todo es aplicable a Saavedra, como ya avanzó en su día Chevalier (1966, pp. 310, 339-341]) e ilustra Ríos (2020, pp. 44-47). Para influencia de las profecías virgilianas, Nicolopulos (2000, pp. 55-72).

> el sueño del canto XIV; tal recurso le permite al poeta introducirse en el poema y ser conducido por una ninfa que lo lleva por un *locus amoenus*, [...] para atravesar inmediatamente unos parajes propios de la literatura de visiones: valles de espinas, cavernas tenebrosas, [...] como lo hicieran Eneas, Dante o el Marqués de Santillana (Rodilla, ibidem).

EL BIZANTINISMO

Estas expansiones épicas las conjuga con otros componentes literarios, porque la unidad de la fábula (con todos los episodios que se quieran, como el amoroso del canto XVIII, fundamento de este artículo) también es necesaria en la novela bizantina, junto con la capacidad de admirar y la verosimilitud, como señalaba por aquellas fechas el Pinciano.[10] No es muy discordante tampoco la implicación personal de Saavedra, aunque no tanto como para Bernal, a quien la lectura de la *Historia* de López de Gómara (Zaragoza, 1552; reeditada en Medina del Campo, 1553) impulsó a transformar el bosquejo de memorial, que estaría redactando los primeros años de la década de los cincuenta,[11] en la *Historia verdadera*. De cuya transformación nos da cumplida cuenta en el capítulo XVIII para señalar cómo tergiversa los hechos

10 "La fábula debe ser una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verosímil.[...] Digo, pues, que la fábula-argumento ha de ser una acción, [... pueden darse] diversas acciones, mas que sea la una principal. [...] En las acciones heroicas pensaría yo que convenía fuese única la acción, de modo que solo mirase a una persona, como lo vemos en la Ilíada. [...] Esta cosa de fábula tiene mucho que considerar, y en ella se ven muchos nudos, porque ha de ser la fábula admirable, como está dicho, y verisímil, como se dirá ahora y ha de ser una, como rato antes dije, y ha de ser varia, como después poco; y con esto y de ser una, ha de ser dos, y tres, y cuatro, y aun cinco" (*Philosophía antigua poética*, III, pp.187-188).

11 Es evidente que en nuestro autor se aprecia lo que Iglesia designa como "popularismo en la historiografía española", pero no por ello hay que integrar su singular obra en una corriente historiográfica determinada, sino verla como la lograda culminación de las varias redacciones a que sometió la probanza de méritos original. A este proceso de constantes redacciones aluden, entre otros, Bataillon y O'Gorman 1955, Ghiano 1959 o Caillet-Bois 1960; complétese con Solano (1988, pp. 26-30). Para toda la documentación de Bernal Díaz, Barbón 2005.

Gómara, de cuya obra, sin embargo, asumirá la estructura y el planteamiento general.[12] Más incluso: a la vista de la de Gómara, se decide a ser cronista, pero armado con la «retórica de la verdad»; labor que le ocupará, para la primera redacción, aproximadamente una década. Y si la primera intención de Bernal era redactar una prolija "corónica" a partir de aquel memorial, va a acabar escribiendo una "historia verdadera" en todos los sentidos de la palabra, pues ha sido testigo de vista e informante. Además, es una narración larga, refleja los principales hechos del descubrimiento y conquista de México y otras regiones limítrofes, y se presenta a sí mismo y a sus compañeros (en menor medida a los jefes) como personajes modélicos de una historia verdadera quasibizantina, o sea, como un grupo de hombres que, merced a su *peregrinatio* y tras muchas aventuras, alcanzaron el doble propósito moral: engrandecer el Imperio y llevar la fe a Ultramar:

> [Cortés:] Encaminemos siempre todas las cosas a Dios. [...] Y a lo que decís que jamás capitán romano de los muy nombrados ha acometido tan grandes hechos como nosotros, dicen verdad, e agora y adelante, mediante Dios, dirán las historias que desto harán memoria mucho más de los antepasados, pues [...] todas nuestras cosas son en servicio de Dios y de nuestro Emperador don Carlos, y aun debajo de su reta justicia y cristiandad, somos ayudados de la misericordia de Dios, nuestro Señor, y nos sostendrá, que vamos de bien en mejor. (LXIX, p. 242)

12 Ya indicó certeramente Iglesia (1940, p. 35) que "Gómara no sólo estimuló a Bernal, sino que le sirvió de pauta en su relato"; véase también Pellicer 1989 y, especialmente, Delgado-Arocena (2009, pp. 6-12), que subrayan que Bernal llevó a cabo "una hábil apropiación del texto de Gómara. Con la excusa de que éste ha de ser puntualmente desmentido, Bernal canibaliza a su modelo incorporando tanto sus datos como el formato humanista en el que se contienen. Bernal critica constantemente a Gómara por lo que considera errores y carencias, pero oculta astutamente la enorme cantidad de datos que aprovecha de él. Pero lo que es más importante, Bernal aprovecha la sólida armazón del humanista" (pp. 7-8). En realidad, como todas las de la época, la de Bernal es una obra "nutrida de otras lecturas y en la que se destacan episodios de singular amplitud imaginativa" (Pupo-Walker, 1986, p. 33). En general, Kohut 2008, que presenta los diferentes modelos cronísticos e historiográficos.

Nótese asimismo la intervención divina, que legitima el componente bizantino. Porque Bernal, buen lector, también conocería aquellas novelas de aventuras, aquellas "historias verdaderas" que, sabido es, se nutrían de la mayoría de los componentes históricos, épicos y caballerescos, y a las que en cierta medida acabó reemplazando.

No figura en el libro de Bernal la central e indispensable historia de amor, pero sí el resto: verosimilitud, unidad y decoro; además, causa admiración por lo extraordinario de sus lances y lo variado de sus aventuras. Fue el único género sancionado positivamente tanto por los erasmistas como por los contrarreformistas, que, por otra parte, prohibieron el envío a América de libros, "porque de llevarse a las Indias libros de romance que traten de materias profanas y fabulosas e historias fingidas se siguen muchos inconvenientes".[13] La obligada *peregrinatio* central y el sentido moralizante que debían contener estas novelas bizantinas en su segunda época (baste recordar *El peregrino en su patria*, de Lope, o el *Persiles*, de Cervantes) se aviene perfectamente con la de los conquistadores.[14] Y así como la bizantina acabó ocupando el lugar de la caballeresca, por parecidos motivos, aunque con dife-

13 Real Cédula de 29-IX-1543, que sigue diciendo: «mandamos a los virreyes, audiencias y gobernadores que no los consientan imprimir, vender, tener ni llevar a sus distritos y provean que ningún español ni indio lo lea». En la anterior, de 4-IV-153, se prohíben "libros de romance, de historias vanas o de profanidad, como son de *Amadís* e otros desta calidad, porque este es mal ejercicio para los indios e cosa que no es bien que se ocupen ni lean"; véase el documentado estudio de Rojo 1992.

14 De hecho, "una lectura del poema de Saavedra Guzmán pone de manifiesto que el texto de la Biblia es el eje narrativo principal que organiza el poema con su alusión a la peregrinación cristiana y a la tierra prometida como aparece en el canto II, en clara alusión al relato del Éxodo en el Antiguo Testamento" (Marrero-Fente, 2017, p. 240). Véase Vilanova (1949, pp. 101-105, 120-124 y *passim*). Por otra parte, y citando a Aristóteles, el Pinciano ofrece un compendio de la *Odisea* en clave bizantina: "un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno solo, padeció en las cosas de su casa, de suerte que los pretendientes a su mujer le comían la hacienda, y a la vida del hijo aparejaban acechanzas; el cual peregrino vino a su tierra después de grandes tempestades, y dándose a conocer a los suyos, se ayuntó con ellos y, quedando él salvo, destruyó a sus enemigos" (V, p. 16). No se olvide que las novelas bizantinas para él es una suerte de poemas épicos en prosa.

rente propósito, la denominación "historia verdadera" (muy frecuente en las novelas bizantinas) se acabó imponiendo en la de Bernal; el tono de algunos pasajes nos lo recuerda, como el del cap. I:

> Aventuramos nuestras vidas, ansí por la mar, descubriendo tierras [...] de día y de noche batallando [...] sin tener socorro ni ayuda ninguna, salvo la gran misericordia de Dios, que es el socorro verdadero, que fue servido que ganásemos la Nueva España, [...] y después que las [provincias] tuvimos pacificadas y pobladas de españoles, como muy buenos y leales vasallos servidores de Su Majestad, con mucho acato se las enviamos dar y entregar. [...] Y pues tantos bienes [...] han redundado dello y conversión de tantos cuentos ['millones'] de ánimas que se han salvado y de cada día se salvan. [...] Y demás desta santa obra, tengan atención a las grandes riquezas que destas parte enviamos (pp. 11-12).

Así lo requerían los nuevos vientos contrarreformistas y por presentarse al lector como una víctima del devenir histórico, como soldado heroico, caballero cruzado y peregrino.[15]

La peregrinación y consiguiente evangelización ya figuran en la primera octava del *Peregrino indiano*, donde apunta que los españoles

15 Para el trasvase ideológico de las nociones de 'caballero', 'guerrero', 'conquistador' e incluso 'cruzado', Adorno (1989, p. 218), donde subraya especialmente que "el conquistador de los años 1520 y 1530 fue una derivación del *caballero* castellano de la Reconquista". Peña 2000 analiza los varios sentidos del otro gran arquetipo, más propio del siglo XVII: 'peregrino', habida cuenta de la disparidad de gentes que pasaron al Nuevo Mundo. De modo que es posible que Saavedra se refiera a "Cortés, por su peregrinar guerrero y evangelizador en tierras de la Nueva España, pero también es el propio autor por su peregrinar administrativo en ciudades de la Nueva España hasta acabar en un viaje marítimo que lo conduciría al buen puerto de la metrópoli donde tiene puestas sus esperanzas de fama. Ambos son peregrinos de esta historia: uno con su espada y otro con su pluma" (Rodilla, en Saavedra, 2008, p. 29).

.... con audaz esfuerzo y valerosos
hechos, con pecho pío y celo santo,
redujeron tan bárbaras naciones
de sus ritos infieles y opiniones. (I, 1, vv. 5-8, p. 75, cursiva mía)

Claro está que "reducir" vale 'reconducir, cambiar el rumbo espiritual, convertir, evangelizar'. Eventualmente, como para el mismo Saavedra, también significa emprender el camino de vuelta, la peregrinación inversa,[16] que él practicó como criollo, e indiano,[17] para reivindicarse, por lo que no ahorra autoelogios a su calidad, reclamada ante el rey:

Y si mis obras no han desmerecido,
será justo que, llena la medida
en darme lo que tanto me es debido,
se dé castigo a relación fingida,
que sabe Dios, señor, si os he servido
mejor de quien fue tan ofendida
mi honra, por pasiones conocidas,
que de fuerza han de seros referida, (XI, 23, p. 218)

16 "El 'peregrino indiano' que inicialmente resulta Cortés, en fórmula que enfatiza el viaje hacia el Oeste, y con ello la *translatio imperii* al Nuevo Mundo, se convierte poco a poco en denominación de la propia figura de Saavedra, que se presenta en España, al Oriente de México, para reclamar sus derechos y labrarse una compensatoria fama literaria. [...] La virtud del peregrinaje militar y religioso del poema – Cortés – puede entenderse así como la contracara de un peregrinaje mendicante – el del autor – en dirección opuesta. [...] Debajo del plano superficial del discurso de fidelidad a la Corona se está planteando el reclamo de una autonomía relativa y reconocimiento político del grupo criollo dentro de los reinos de Ultramar" (Mazzotti, 2000, pp. 150-151). De las *translationes* (*imperii*, *studii*, *ecclesiae*) se ocupa ampliamente Fenzi 2008.

17 Recuérdese asimismo que *indiano* es el que "ha ido a las Indias, que de ordinario estos vuelven ricos" (Covarrubias, *Tesoro*, *s. v.* "India"); solía ser sinónimo de "muy rico y poderoso" (*Autoridades*), poco proclive, pues, a *peregrinationes* bizantinas, y mucho a la ostentación: no en balde es tratado muy negativamente, con mucha frecuencia, en la literatura contemporánea, enfatizando su materialismo y eventual tacañería.

Ni deja de alabar su linaje, cuyos representantes pasados "poblaron",[18] o sea, organizaron política, moral, cultural, religiosa, legal y urbanísticamente las ciudades:

> También han mis abuelos gobernado,
> amparando aquel reino en paz segura:
> fueron de los primeros que han poblado
> la tierra, que aún estaba en apretura,
> ¡y el premio que de todo esto he sacado!
> Mirad, señor, do llega mi ventura,
> que estoy arrinconado, viendo el fruto
> que a otros da mi sangre por tributo. (XV, 8, p. 268)

EL CRIOLLISMO Y LOS DESPOJOS

Vuelve a España Saavedra, como indiano que es, y remata la obra que nos ocupa, pero no renuncia a su condición de criollo, antes la ensalza, como garantía de fe y de pertenencia a la *communitas*,[19] a la que quiere honrar con su poema:

> Anímame, Señor, a echar el resto,
> no con poco temor y sentimiento,
> el ver que soy en México nacido,
> donde ningún historiador ha habido. (XI, 13, vv. 5-8, p. 216)

18 Como es sabido, *poblar* vale 'fundar municipios, establecer la legalidad y nombrar los cargos del cabildo en las nuevas provincias'. La fundación consistía en declarar que se fundaba la población y en el nombramiento de las autoridades; luego se limpiaba el terreno, se trazaba la planta de la villa con sus calles y plazas, y se distribuían los solares para la edificación. Véanse García-Gallo (1987, pp. 52-55), Domínguez Company 1984 y Sánchez Bella (1992, pp. 504-505).

19 Véase König (2001, p. 582), que analiza el ideal máximo de *communitas christiana* que asumió el Emperador, sugerido por Gattinara, que "vio en el *Imperium Romanum* la justificación de la 'monarquía universal'"; "utilizó indistintamente los conceptos de *christianitas*, *respublica christiana*, *orbis christianus* o, simplemente, *christiani*", porque con el Emperador "la cristiandad y el 'mundo' se han hecho coincidentes" (pp. 584-585).

Como nautas de ida y vuelta (siguiendo con la imagen de la navegación), los criollos querían echar raíces, regenerar el *demos*,[20] pero asumiendo la pertenencia de los indígenas a la *respublica totius orbis*, que – al decir de Francisco de Vitoria – incluye a los pueblos no cristianos y se rige por el *ius gentium*,[21] al que ninguna comunidad puede sustraerse, en el que deben basarse las relaciones de los pueblos y que, como tal, se opone diametralmente a la idea de *orbe* como simple proyección de la Cristiandad.[22] Lo respaldaba fray Domingo de Soto:

> el Emperador no es señor del orbe, se confirma también por las leyes civiles y canónicas. [...] De estas cosas se desprende que el Emperador ningún derecho ni dominio tiene sobre las tierras de los infieles, [...] porque por el hecho de que son infieles no pierden sus bienes ni el dominio de jurisdicción que tienen.[23]

20 "Los criollos, los descendientes de españoles e indios, fueron los primeros en afirmar su identidad recurriendo a una introspección en busca de los orígenes remotos. De ese río, que nace delgado en el siglo XVI con las primeras generaciones de gente criolla y se desborda en el XVIII, se distinguen tres avenidas: el establecimiento de lazos de identidad con la tierra que se habita, el rescate del antiguo pasado indígena para asentar en él la legitimidad de la patria que empieza a construirse y la creación de símbolos que encarnan los valores patrios" (Florescano, 2002, p. 7). En general, Brading 1991 y Serés 2021. Mazzotti (2000, p. 144) incluye a Saavedra en "el grupo de las dos primeras generaciones de criollos que acusaron recibo del despojamiento de las encomiendas por obra y gracia de las Leyes Nuevas promulgadas en 1542 y de sus secuelas dosificadas a lo largo del siglo XVI". Estaban resentidos no sólo por la desaparición gradual del derecho de heredar encomiendas, sino también porque el gobierno virreinal los pasaba por alto para entregar mercedes a españoles peninsulares, muchos recién llegados y con padrinos en el gobierno virreinal. El resentimiento y las luchas de éstos quedaron expresadas en varias obras, entre ellas, tres poemas épicos del ciclo cortesiano, o sea, el ciclo de Cortés. Este ciclo narra la conquista de México por Hernán Cortés y sus soldados. Estos poemas son, en orden de fecha de escritura o publicación: (a) *Nuevo Mundo y Conquista* de Francisco de Terrazas, de 1580 o antes; (b) *El Peregrino Indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán, de 1599; y (c) la *Historia de la Nueva México*" (Cebollero, 2017, pp. 134-135), de Gaspar Pérez de Vilagrá. En estas obras épicas, por otra parte, se solían interpolar "los avatares particulares de sus autores" (Peña, 2000, p. 56).

21 En su *Relectio de Indis* se refiere Vitoria al derecho de gentes, indicando que de las tierras descubiertas "los indios eran verdaderos dueños en el ámbito público y privado" (p. 86).

22 Como apunta Pérez (2001, p. 250), lo que le interesa al Emperador "no es Europa, sino la república cristiana, lo que en la Edad Media se llamaba la Cristiandad"; véase Chaunu-Escamilla 2001.

23 *Relección de dominio*, pp. 163-171.

Sin pararse a examinar las castas,[24] a diferencia de la mayoría de gachupines y chapetones,[25] al asumir aquel estatus de criollo, precisa y necesariamente, se sentiría legitimado para recopilar literariamente los "despojos" del imperio azteca:

> ¡Oh, felices *despojos*, empleados
> a fin de tanta gloria y esperanza!
> ¡Oh, mártires tan bienaventurados,
> que ansí a la ley divina dais pujanza!
> ¡Oh, servicios a Dios tan bien pagados,
> ganados solo con espada y lança!
> ¡Oh, trabajos en gloria convenidos,
> siendo los más ganados los perdidos. (I, 53, p. 81, cursiva mía)

Porque si el "despojo" es "lo que se trae tomado del enemigo, por otro nombre, presa" (según el *Tesoro* de Covarrubias), también lo es lo que señala Herrera en su soneto LVI, dedicado al Emperador:

24 Es la tesis central de Pilar Gonzalbo (2013, pp. 19 y 22), que prefiere hablar de calidades (raciales): "desde el siglo XVI, conquistadores, encomenderos, empresarios e inmigrantes españoles pretendieron encontrar cauces para proteger su superioridad que, sin embargo, resultaba indefendible a la luz de la legislación y de la práctica cotidiana; [...] no se sostiene la idea de que existió en Hispanoamérica un verdadera sociedad de castas»; sí había desigualdad, que «no estaba legalmente establecida ni sistemáticamente ordenada en estratos diferenciados, sino que era consecuencia del orgullo y ambición de gran parte de los criollos y peninsulares; [...] simplificando el razonamiento, podría decir que no todos los españoles eran ricos, pero que todo los individuos que alcanzaban cierto reconocimiento social "eran tenidos" por españoles". Véase Serés 2021.

25 Porque "las pretensiones nobiliarias de los hispanoamericanos fueron impugnadas desde todos los frentes, tanto por cronistas europeos como por inmigrantes peninsulares, quienes aborrecían sus talentos y afirmaban que, a pesar de su apariencia, ellos estaban más cerca de los indios que de sus padres y primos españoles" (Brading, 2015, p. 261); véase también Lavallé 2000. Recuérdese que el *chapetón* era la 'persona europea recién llegada a América, especialmente la originaria de España'; cuando el español fijaba su residencia habitual en América adquirían la condición de gachupín. Véanse, en general, Alberro 1992, Bauer-Mazzotti 2009 y Campos 2107.

Alce España los arcos en memoria
y en colosos a una y otra parte,
despojos y coronas de vitoria,
que ya en la tierra y mar no queda parte
que no sea *trofeo* de tu gloria,
ni le resta más honra al fiero Marte,[26]

Los marco en cursiva y valen tanto por los 'restos o ruinas' de la Antigüedad (de cuyos "colosos" míticos e históricos tomó el relevo Carlos V) sobre los que se asienta la fama del Emperador, que los emula o supera, cuanto por el 'botín' (porque ha vencido en Italia, sobre las ruinas de Roma) o "trofeo" (v. 13), a modo de "corona" (v. 11). O sea, habida cuenta del doble sentido de "despojo", de su ambigüedad consustancial, pueden significar, a la vez, la recompensa y el adorno de la Antigüedad grecolatina; de modo que pueden tener, simultáneamente, un sentido imperialista y un valor estético o artístico, en tanto que lo que se despoja (literaria o plásticamente) sirve para adornar.[27]

En el poema de Saavedra, los "despojos" (I, 53,1) tienen incluso un tercer sentido moral, porque respeta el legado previo, las ruinas, los restos, sobre las que basar la nueva nación, la nueva religión. Aunque cristianar y civilizar suponía también superar las costumbres

26 También titulado "A Carlos quinto, Emperador", debió de componerse en 1574, cuando se terminó la Alameda de Hércules de Sevilla, pues los "colosos" del verso 10 se refiere a las dos columnas que se erigieron en uno de sus extremos, coronada por colosales estatuas de Hércules y Julio César. En el pedestal de la de Alcides se inscribió: *Imperatori Caes. Carolo V. Augusto*, [...] *Gallico, Germanico, Indico, Turcico, Aphricano*.

27 Y ciertamente, *era del tutto naturale che spagnoli e francesi, nella seconda metà del '500, guardassero all'Italia come terra di despojos, rivendicando alla loro nazione quel superiore diritto di "mezcla" e appropiazione nei confronti della cultura italiana, che non pareva ormai avere altra positiva funzione oltre quella di essere depredata o, se si preferisce, 'translata' altrove dai vincitori* (Fenzi 2008:118). Dacos (2014, pp. 180-202) rastrea este sentido en los pintores flamencos, especialmente en Vermeyen y Posthumus, que acompañaron al Emperador por España y África y dibujaron algún resto romano, "impresionante homenaje brindado a la Antigüedad; [...] en África [Posthumus] debió de admirar con él los vestigios de Cartago, cantados por los poetas al igual que cantaron las ruinas de Roma" (p. 202).

anteriores, o levantar las nuevas creencias sobre los despojos de las primitivas religiones indígenas, o sea, una ruptura con su pasado, "el vacío espiritual y emocional que ello representaba facilitaba la aceptación del cristianismo: los indios podían entender que sus dioses en cierto modo habían fracasado ante los invasores y, con mezcla de oportunismo y de pasiva resignación, convertirse incluso en masa".[28]

Herrera, por su parte, defendía cimentar la política y la moral propia (o adornarla) sobre los despojos de la italiana y la grecorromana, cuyo *imperium* queda tan lejos; apropiárselos es la base de la *translatio* moderna que el poeta sevillano definía,[29] encarnada en el Emperador, por lo que no dudaba en apostillar que

> los españoles, ocupados con las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto y rigor de hierro acudir a la quietud y sosiego de estos estudios, quedaron por la mayor parte ajenos de su noticia. [...] Mas ya que han entrado en España las buenas letras con el Imperio y han sacudido los nuestros el yugo de la ignorancia (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 278).

De modo que — parece desprenderse — los despojos literarios con que se adornan los poetas españoles han renovado las letras y, con ellas, el imperio; lo mismo con el derecho y las demás disciplinas. Consiguientemente, deben dar cuenta de los despojos históricos con los que se adorna el imperio renovado.

28 Vian (2009, p. 76). Véase Céspedes del Castillo (1974, pp. 365-368).

29 Pero *non già l'idea di una translatio ricettiva, invocata per colmare un deficit di saperi, ma piuttosto quella di una translatio attiva che vorrebbe fare dei propri saperi, e in specie della lingua, altrettanti vettori di un'espansione propriamente imperiale*; [...] *non si trata più di guardare all'indietro e imparare, ma di affermare se stessi. Dell'antico sapere* [...] *ci si è finalmente appropriati o si è convinti, ch'è lo stesso, di averlo fatto, e dunque si guarda avanti*. [...] *La secolare storia della translatio fosse ormai militarmente riducibile a una questione di despouilles a disposizione del più forte* (Fenzi, 2008, pp. 119-120).

Saavedra, por la suya, no quiere laminar la cultura previa, sino (re)inventarla, una vez descubiertos con la "sonda", recogidos y compilados sus "despojos",[30] y dispuestos en los cauces de la épica, con la documentación de las crónicas. Tanto es así, que

> la perspectiva eurocéntrica de don Alonso de Ercilla ha dejado paso a la perspectiva criolla de don Antonio de Saavedra, descendiente de conquistadores que, tras haber viajado a la península para reclamar derechos que consideraba atropellados, dio a la imprenta en Madrid una [obra] mexicana que, en consecuencia con el objetivo que había llevado a su autor a la corte, tiene no poco de relación de méritos.[31]

El criollo Saavedra, por lo mismo, redactará su obra procurando no usar algunas palabras, que no conceptos, como el de "conquistadores",[32] aunque no los ahorra cuando le conviene:

> Hay, como yo, otros muchachos olvidados,
> hijos y nietos, todos descendientes
> de los conquistadores desdichados,
> capitanes y alféreces valientes.
> Los más destos están arrinconados,
> en lugares humildes diferentes,

30 Análogamente a como se reconstruye México a partir de la traza de Tenochtitlan y sus despojos, de los que eventualmente se adornó, como señalo en Serés (2017, pp. 175-179). Véase González (2022, pp. 44-46), donde trae a colación las reflexiones del Inca Garcilaso sobre las ruinas del imperio inca, que "no actúa de diferente manera a Donatello y Alberti cuando, al dibujar y medir las ruinas de Roma, no hacen sino proyectar el espacio y devolver al mundo la vera efigie de una gloria pasada" (p. 46).

31 Ríos (2020, pp. 45-46), que señala con acierto a renglón seguido: "la europeización de la historia de América, llevada a cabo por Ercilla, [...] deja paso en *El peregrino indiano* a una cierta americanización de la historia de Europa, propiciada, como a continuación se verá, por la introducción de nuevos modos de relacionar la historia del Nuevo Mundo con la del Viejo que no se remontan ya a las profecías de raíz virgiliana".

32 cuyo empleo condenó Felipe II en las *Ordenanzas de nuevos descubrimientos y poblaciones*, de 1573 (caps. 29, 32 y 33), y en la *Recopilación de las leyes de Indias* (libro IV, título 1, leyes 1 y 6).

sin tener en la tierra más que al cielo,
de quien solo esperando están consuelo. (XV, 9, ibidem)

El supuesto desamparo de los criollos y su defensa de la condición de peregrino bizantino contrasta con el concepto de "indiano" del título, que, en principio, podría albergar una contradicción (véase nota 17).

HERRAR INDIOS

No hay una historia de amor central, propia de la novela bizantina, en la crónica de Bernal Díaz; quizá podría haberla inducido de la relación entre Cortés y doña Marina la Malinche, pero la relega a un segundo plano. Saavedra sí la incluye, pero vinculada a una cuestión muy peliaguda: la de herrar indios, o sea, la de la esclavitud de los "conquistados".[33] Es un problema que sobrevuela las dos obras, soslayado en ambos casos, pero, a diferencia de Bernal, en *El peregrino indiano* se ajusta (a lo largo del canto XVIII) a la historia de amor de

33 *herrar*: 'marcar' a los esclavos; consistía en 'marcar o grabar en la cara una señal para ser reconocidos como tales'. Cortés decide imponer el terror al marcar con un *G* el rostro de los esclavos y venderlos a diez pesos; los que se resistían eran alanceados o echados a los perros. Fue la campaña más brutal de toda la conquista, y también la que más rendimientos estratégicos dio a Cortés, pues a partir de entonces se rindieron muchos enemigos, antes que someterse a la esclavitud o a sufrir torturas. Al poco, Cortés controlaría medio imperio azteca y aislaría México-Tenochtitlan. Mucho más tarde, el 20 de febrero de 1534 la audiencia de México recibe la Real Provisión por la que se permite *herrar* a los esclavos cogidos en guerra justa (Lucena 1997), o sea, el Emperador derogó "la "cédula prohibitiva de 1530", que había tenido vigencia de 1526 a 1533, aunque la guerra fuera "justa", "y admitió la guerra y el rescate como fuentes lícitas de esclavitud" (Zavala, 1948, p. 115). La Audiencia y las reservas de su presidente, Antonio de Mendoza, y del oidor Vasco de Quiroga provocan una serie de informes y juntas sobre la libertad y capacidad de los indios. En 1536, otra cédula de la emperatriz Isabel "recriminó a los conquistadores porque en las guerras que hacían en esa provincia [Nueva Galicia], a pesar de lo dispuesto anteriormente por Carlos V, seguían cautivando, herrando y vendiendo públicamente a varones de catorce años, así como a mujeres" (Ulloa, 1966, p. 239). con todo, Ulloa trae cartas que confirman que Cortés tenía esclavos niños y mujeres.

Culhúa y Juan Cansino,[34] con los componentes de lealtad, fidelidad y respeto de las leyes, humana y divina, de los amantes bizantinos:

> Y pues, cristiano mío, ansí lo ordena
> mi buena suerte y hado tan dichoso,
> yo me ofrezco por tuya en hora buena,
> con tal que no me seas riguroso.
> Y aunque me doy sujeta a tu cadena,
> jura de serme fiel, y no alevoso,
> y así una y mil veces te conjuro
> que mires a mi estado casto y puro. (XVIII, 24, p. 309)

La respuesta de Cansino es proporcionada y concorde, máxime por su condición de princesa, acreedora del respeto de los españoles:

> Cansino, arrodillado, le decía:
> "no estés por ello, ¡oh gloria!, así afligida,
> ni temas de seguir mi compañía
> el tiempo que durare aquesta vida.
> Tú sola eres mi bien, mi norte y guía,
> a ti sola mi alma está ofrecida,
> y no tengas temor a los cristianos,
> pues todo está debajo de tus manos. (XVIII, 26, ibidem)

Este episodio es el más extenso, precisamente por la dificultad de justificar la licitud del hierro en la moral y las virtudes cristianas. De ese desajuste moral tratan muchos cronistas;[35] también Bernal Díaz: ya

34 Señala, con razón, Avalle-Arce (2000, p. 38) que "si los amores entre las dos razas eran puros, esto presuponía el desenlace matrimonial, y aquí se interponía el formidable obstáculo de la incompatibilidad religiosa". No trae el de nuestro poema, sino el de *Mexicana*, de Lasso de la Vega, al que atribuye como fuente la *Gerusalemme liberata*, de Tasso.

35 Los diversos cronistas no ofrecen cifras exactas de indios *herrados*; basta ver Alva Ixtilxóchitl, cap. 179; sin embargo, Sahagún, XII, 40, dice que fueron marcados a fuego algunos jóvenes, los valientes y fuertes; fray Toribio "Motolinía" a la de los esclavos la llama la "otava plaga"

empieza a hablar *in extenso* en el capítulo CXXX de su *Historia verdadera* al llegar a Tepeaca ("allí se hizo el hierro con que se habían de herrar los que se tomaban por esclavos, que era una G, que quiere decir guerra", p. 505). Al mismo y recurrente motivo dedica el CXXXV;[36] también se extiende en el CXLIII y CXLVI, ya en Tezcoco; asimismo en el CLIX y CXCVI.[37]

El trágico dilema que se le plantea a Cansino es la imperiosa necesidad de marcar, por ley, a su amada:

> Sabrás, mi dulce amiga, ¡oh, caso fuerte!,
> que hay ley entre nosotros inviolable,
> más cruel para mí que acerva muerte,
> viendo que es tan precisa e irrevocable,
> que a ninguno permite ni consiente
> tener mujer, y es caso detestable,
> y obliga luego a herrar cualquier cautiva,
> ¡mira qué ley, que a tantas leyes priva! (XVIII, 31, p. 310)

y señala que "el hierro andaba bien barato", por lo que "dábanles en aquellos rostros tanto letreros, demás del principal hierro del rey; tanto, que toda la cara traían escrita, porque de cuantos era comprado y vendido llevaba letreros" (p. 23). Además de los indígenas, se herró a los negros para conocimiento de su pertenencia y adscripción al territorio (Cortés López, 2004, p. 153). Con todo, en una carta señala que a Cortés "le pesó por el hierro y [...] limitó mucho la licencia que traía para herrar esclavos, y los que hicieron fuera de las limitaciones fue en su ausencia" (*Epistolario*, p. 168). Véanse Fernández Herrero (1988, pp. 206-221) y Pereña (1992, pp. 50-53). Zavala 1948 y 1981 da una excelente visión general del tema.

36 "Cómo se recogieron todas las mujeres y esclavas y esclavos de todo nuestro real, que habíamos habido en aquello de Tepeaca y Cachula y Tecamachalco y en Castilblanco y en sus tierras, para se herrar con el yerro que hicieron en nombre de Su Majestad, y de lo que sobre ello pasó" (pp. 521-524).

37 El epígrafe de CCXIII (que solo figura en un testimonio) reza: *Por qué cabsa en esta Nueva España se herraron muchos indios e indias por esclavos, y la declaración que sobre ello doy*, y significativamente empieza: "hanme rogado ciertos religiosos que les dijese y declarase por qué causa se herraron muchos indios e indias por esclavos en toda la Nueva España, si los herramos sin hacer dello relación a Su Majestad. A esto les dije, y aun digo agora, que Su Majestad lo envió a mandar dos veces".

Si es su cautiva o esclava, tiene que herrarla; si no, es su *naboría* concubina,[38] oficio impropio de una princesa como Culhúa, hija del cacique y de la nación del mismo nombre:[39]

> Soy hija del gran Culhúa, poderoso
> señor, y yo señora de esta tierra;
> es mi padre cacique valeroso,
> tenido y estimado en paz y en guerra.
> Yo poseía estado muy dichoso,
> sujetávame el cielo cuanto encierra.
> ¡Quién me trocó, cuitada, la ventura
> por una sujeción y desventura! (XVIII, 25, p. 309)

La "señora" Culhúa accede a ser su esclava y recibir el hierro del soldado Cansino: "pon en mi rostro tu señal, acaba, / tu esclava soy..."

38 *Naboría* es el 'vasallo' o 'indio de servicio personal', o sea, "el que ha de servir a un amo, aunque le pese, e él no lo puede vender ni trocar sin expresa licencia del gobernador; pero ha de servir hasta que el naboría, o su amo, se muera. [...] Se llaman naborías de por fuerza, e no esclavos" (Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, III, p. 34). Señala el arzobispo Rojas (en 1524) que "los naborías forzados no eran esclavos, ni aunque los sacasen de la tierra. [...] No podían herrarse ni quintarse, ni podían esclavizarse a los que huían; tampoco podían esclavizarse si se defendían 'antes de saber lo que los querían tampoco. Pero si lo sabían, y se defendían, son esclavos de buena guerra, así como los hijos de madre esclava', casos en los cuales eran vendibles, herrables y quintables" (*apud* Lucena, 1997, p. 234). El hecho diferencial es, pues, conocer si son el botín de una guerra "justa" (véase nota 33).

39 Recuérdese que colhúa era el indígena de lengua náhuatl, que se estableció en el centro de México antes de la llegada de los aztecas y fundó un reino que tuvo como centro principal a Texcoco. Mucho se extiende Bernal Díaz sobre Colhúa (San Juan de Ulúa lo llama), desde el capítulo XIV, y se refiere a la civilización cuyos habitantes nombran con el sufijo *-can*: *Cohhuacan*: quiere decir que vivían en la misma tierra que sus ancestros, más vinculada a los habitantes urbanos toltecas del valle de México que a los nómadas chichimecas. De la primera batalla contra los aztecas salieron vencedores: el jefe de estos, Huitzilihuitl, cayó prisionero de los del Colhuacan y fue sacrificado; sus guerreros, esclavizados y sus mujeres, deportadas. Pero al poco se produjo el mestizaje y desde la fundación de México, en 1325, hasta que los mexicas consolidaron su poder, la alianza política con Colhuacan será firme, de modo que sus príncipes gozaron de la máxima consideración en la Confederación azteca, a cuyo dominio se sometieron tras la guerra de 1430, donde fueron vencidos por los mexicas, quienes, sin embargo, les permitieron mantener a sus propios gobernantes.

(XVIII, 31, vv. 5-6). De modo que el español lo hará con las mismas manos que acarició y, en un principio y por sorpresa, apresó previamente a la princesa:

> El felice Cansino, deseoso
> de no perder el bien que allí tenía,
> el río atravesó muy presuroso
> por parte que la india no le vía;
> llégase por detrás muy animoso
> y con sus brazos fuertes la ceñía.
> La bárbara volvió muy rigurosa,
> diciendo: "¡oh, gran traición ignominiosa!" (XVIII, 12, p. 308),

Aunque a la postre, tras el susto inicial, se acabe enamorando de Cansino (en clara analogía de la disruptiva conquista de América por los españoles), este tendrá que herrarla por imposición legal,

> pero en efeto lo hará forzada,
> que ansí lo ordena el alto firmamento.
> Y al fin, contra su gusto, un hierro agudo
> tomó en la mano y dijo, estando mudo:
> "hierro tirano, cruel y aborrecido,
> hierro para mi daño conjurado,
> hierro que el alma y vida has ofendido
> con el yerro que amor ha encaminado,
> y hierro que a mis manos has venido
> por no errar del todo mi cuidado;
> hierro mortal, en hierro se atormente
> quien tal yerro permite ni consiente". (XVIII, 34, 5-8; 35)

En el "yerro" (XVIII, 35, 8) ya cayó por el furor con que se abalanzó, presa de pasión, sobre Culhúa; errados son también los amores ilícitos:

> Como de un seco leño veis que, echado
> entre las brasas, luego el fuego prende,
> y al punto en viva llama está abrasado,
> dando estallidos, mientras más se enciende,
> ansí el fuego de amos dejó inflamado
> aquel pecho de Culhúa, y ya no atiende
> al casto velo, limpio, honesto y puro,
> que, poco antes, de amor se vio seguro. (XVIII, 28, p. 310)

Podrá amarla ocultamente, una vez marcada. Es la única forma, por otra parte, de prestarle dignidad a Culhúa, porque la considera capaz de la reciprocidad amorosa, entre iguales, pero respetando la ley. Y así como los enamorados bizantinos (pongo por caso, Persiles y Sigismunda) nunca infringían el sacramento del matrimonio, los del Saavedra no osan esquivar el del bautismo (evangelización) ni la legalidad vigente. Son, pues, estrictamente bizantinos y legítimamente peregrinos: supeditan el goce a la norma, el deseo a la ley. No pueden amarse platónicamente, porque Cansino ha prendido a Culhúa; o sea, no se han enamorado *de visu*: no han intercambiado espíritus por la vista ni por el aliento (no se han besado previamente), requisitos alternativos o complementarios para el amor platónico, o sea, para participar en la idea de belleza castamente. Y en la disyuntiva moral entre amor y ley, el imperativo legal está por encima del amoroso.

LA NUEVA NACIONALIDAD

Si trasladamos esta relación al plano histórico general, es como si Saavedra apuntara que Cortés no hubiese podido evitar aplicar el hierro, a pesar de amar (o precisamente por eso), a los indígenas. Análogamente, la conquista, y sus leyes, tienen efectos secundarios no deseados, pero es preferible la fealdad (física y moral) que la iniquidad; es un mal menor. Cansino es castigado por Cortés por no declarar a

Culhúa, que, por lo tanto, no podrá ser bautizada ni "legalizada". Su cohabitación en aquel limbo legal y moral va contra las normas de la conquista y evangelización, que se promulgaron para "dulcificar" o "normalizar" la forzosa (que no platónica) conquista.

Saavedra parece querer resolver con este episodio amoroso, no documentado,[40] el enorme sambenito del esclavismo y el herrar a los indígenas, sobre el que pasan de puntillas unos y otros; quiere hacer manifiesto un dilema afectivo-legal que acabará siendo "una alegoría de la fundación de la nueva nacionalidad mexicana" (Marrero-Fente, 2017, p. 240). Es la más probable (si no única) justificación del canto XVIII: un caso particular con tintes bizantinos, que parece descargar la gravedad de haber herrado, mediase o no una guerra justa, a los indígenas, porque la princesa Culhúa (encarnación de la Nueva España), apresada por sorpresa al principio (como México) acepta de grado la privación de su linaje y ser marcada por el hierro, contrapartida, y justificación, legal del amor. Esclavitud legítima de Culhúa que refleja la amorosa:

> Cien mil suspiros daba lamentando,
> mientras el rostro soberano hiere,
> en las bellas mejillas contemplando,
> que entre fuerza y temor quiere y no quiere.
> Acometía y quedábase temblando,
> mil disculpas de nuevo le refiere,
> y al fin le puso una *S* con un clavo,
> haciendo al dios de amor sujeto esclavo. (XVIII, 36, ibidem)

40 Dorantes de Carranza (1902, p. 178) cita a Cansino, pero da como fuente el poema de Saavedra, apoyando la decisión de Cortés: "su padre de Culhúa, rastreando el caso, acudió a Cortés, el cual, por mostrarse justiciero a los atrevimientos de los suyos y amoroso y blando a los indios, a quien deseaba amistar, prendió a los dos amantes y ellos confesaron de plano". Si el caso hubiese sido cierto, Bernal lo hubiese recogido, como justamente señala Amor [1965-66:36-37]. De lo innombrable, extraordinario o excepcional se ocupa Marrero-Fente 2002.

No es equiparable a la Malinche (así lo vio Bernal), que ni fue herrada ni sirvió a Cortés como *naboría*, por su condición de princesa.[41]

El perdón final de un Cortés más justiciero que justo significa pasar página del episodio: no se lo otorga a su soldado por compasión, ni le permite saltarse la ley por su condición de enamorado fatal, sino por un antiguo favor previo de Cansino, a quien corresponde honorablemente:

> Mira la ofensa a Dios y a Culhúa hecha,
> considera la pena que merece,
> que no solo es indicio ni sospecha,
> sino clara maldad, como parece.
> Mira la ley justísima y derecha,
> y la honra de Culhúa, que padece,
> y, al fin, después de bien considerado,
> halla que está a su honor más obligado. (XVIII, 75, p. 314)

Le conmuta la pena de muerte por la de destierro y, al hacerlo, está justificando legalmente la conquista y evangelización.

Cierra el episódico canto con los preparativos de la entrada en Tezcoco con los bergantines, y así vuelve a la unitaria fábula. Al final le recuerda al rey la misión de su abuelo,[42] que arriba citaba Herrera:

> El sacro Carlos Quinto justamente
> su real estandarte hoy ha fijado

41 Sobre el Cortés esclavista, Ulloa 1966; para lo que respecta a la utilización sexual de las mujeres herradas, Glanz 2001 y Gonzalbo 2001, que detalla las condiciones de vida cotidiana.

42 Y de paso empequeñece la de su padre, Felipe II, porque "no sólo no se encuentra en *El peregrino indiano* aminoración alguna de la conquista de México con respecto a las guerras libradas por Felipe II en Europa, sino que llega a romperse llamativamente la sucesión cronológica para presentar, mediante una suerte de *hýsteron próteron*, la proeza de Hernán Cortés como remate de las glorias del Rey Prudente, a quien enseguida recuerdan las personificaciones de la Envidia y de la Razón la deuda que tiene con el conquistador y con su prole (XIV,105; 106,5-8)" (Ríos, 2020, p. 45).

> y, conforme a ley, derechamente,
> lo conquistó, ganó y dejó allanado.
> *Redujo* el incapaz reino imprudente:
> de infiel, al Evangelio consagrado;
> manifestó la paz y sacras leyes,
> y la infiel vida tan injusta en reyes. (XX, 105, p. 342, cursiva mía)

Y vuelve a usar el verbo "reducir" (v. 5) con el ambiguo sentido ya señalado: 'bautizar y dirigir', o sea, 'enderezar, al gentil o pagano a la enseñanza evangélica, con la cobertura del *ius gentium* y en el contexto histórico de la *pax Hispanica*, especialmente característica del reinado de Felipe III (1598-1621),[43] a quien, como he reiterado, dedica la epopeya, subrayando *ab initio* su condición de criollo, su peregrinación de ida y vuelta.

REFERENCIAS

Adorno, Rolena. The Warrior and the War Community: Constructions of the Civil Order in Mexican Conquest History. In: **Dispositio: American Journal of Cultural Histories and Theories**, v. 14, pp. 225-246, 1989

Alberro, Solange. **Del gachupín al criollo: o de cómo los españoles dejaron de serlo**. México: El Colegio de México, 1992.

Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de. **Obras Históricas. I: Relaciones**. (ed.) Edmundo O'Gorman. México: UNAM, 1975.

Amor y Vázquez, José. *El peregrino indiano*: hacia su fiel histórico y literario. In: **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. 18, n. 1-2, pp. 25-46, 1965-66.

43 Para las nociones de *pax Hispanica* (Elliot, 1963, pp. 317-319), *renovatio imperii* y, consiguientemente, *monarchia christianorum*, Serés 2011. Recuérdese que "la figura de Carlos V hunde sus raíces en la de los emperadores romanos, y tal como aquellos trabajaron por el engrandecimiento de Roma, del mismo modo Carlos V había sido el campeón de la Cristiandad, subrayando, no obstante, que todo ello gracias tanto a ser Emperador como cabeza de la Monarquía Católica, que cobraba de este modo dimensiones universales" (Cuart Moner, 1994, p. 47). Complétese con Jiménez Calvente 2000; para el desarrollo posterior de la idea, Headley (1997, pp. 197-204; 1998).

Avalle-Arce, Juan Bautista de. **La épica colonial**. Pamplona: EUNSA, 2000.

Barbón Rodríguez, José Antonio (ed.). Bernal Díaz del Castillo. **Historia verdadera de la conquista de Nueva España**. México: El Colegio de México-Deutscher Akademischer Austausch Dienst German Academic Exchange Service-Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 2005.

Bataillon, Marcel, y Edmundo O'Gorman. **Dos concepciones de la tarea histórica. Con motivo de la idea del descubrimiento de América**. México: UNAM, 1955.

Bauer, Ralph, y José Antonio Mazzotti (eds.). *Introducción. In:* ***Creole Subjects in Colonial Americas. Empires, texts, Identities****. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2009, pp. 1-60.*

Brading, David A. **Orbe indiano, de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867**. México: FCE, 1991.

Brading, David A. ***La Nueva España. Patria y religión****. México: FCE, 2015.*

Caillet-Bois, Julio. Bernal Díaz del Castillo o la verdad en la historia. In: **Revista Iberoamericana**, v. 25, pp. 199-228, 1960.

Campos, Carlos Federico. Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación. In: **En-claves del Pensamiento**, v. 9, n. 21, pp. 15-40, 2017.

Carreño, Antonio. *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial. In: **Revista Iberoamericana**, v. 53, pp. 449-516, 1987.

Cebollero, Pedro., Continuidad con la épica criolla mexicana e innovación en la *Historia de la Nueva México*, 1610. In: **Hipogrifo**, v. 5, n. 2, pp. 133-152, 2017.

Céspedes del Castillo, Gonzalo. Las Indias durante los siglos XVI y XVII. In: Vicens-Vives, Jaime (coord.). **Historia social y económica de España y América, III. Los Austrias. Imperio español en América**. Barcelona: Vicens-Vives, 1974, pp. 319-535.

Chaunu, Pierre, y Michèlle Escamilla. En la cristiandad desgarrada: la trayectoria espiritual de Carlos V de Worms a Yuste. In: Castellano, José Luis y Sánchez-Montes González, Francisco (eds.). **Europeísmo y Universalidad. La figura de Carlos V**. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 5 vols., V, pp. 153-171.

Chevalier, Maxime, **L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du *Roland Furieux***. Burdeos: Universidad de Burdeos III, 1966.

Cortés López, José Luis. **Esclavo y colono: introducción y sociología de los negroafricanos en la América española del siglo XVI**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.

Corti, Maria. Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse. In: **Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia.** Modena: Mucchi, 1989, 4 vols., II, pp. 479-491.

Cuart Moner, Baltasar. La historiografía áulica en la primera mitad del siglo XVI: los cronistas del Emperador. In: González Iglesias, José Antonio (ed.) **Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento**. Salamanca: Universidad, 1994, pp. 39-58.

Curtius, Ernst Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. México: FCE, 1955.

Dacos, Nicole. ***Roma quanta fuit* o la invención del paisaje de ruinas**. Barcelona: Acantilado, 2014.

Delgado, Ángel, y Luis A. Arocena (eds.). Bernal Díaz del Castillo. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**. Madrid, *Homolegens*, 2009.

Díaz del Castillo, Bernal. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**. (ed.) Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2011.

Domínguez Company, Francisco. **Política de poblamiento de España en América**. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1984.

Dorantes de Carranza, Baltasar. **Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los conquistadores y primeros pobladores**. (ed.) José María de Ágreda. México: Museo Nacional, 1902.

Elliott, John H. **Imperial Spain 1469–1716**. Nueva York: The New American Library, 1963.

Fenzi, Enrico. *Translatio studii* e imperialismo culturale. In: San José, Javier (ed.) **La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp. 19-121.

Fernández Herrero, Beatriz. **La utopía de América (teoría, leyes, experimentos)**. Santiago de Compostela, tesis doctoral, 1988.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. **Historia general y natural de las Indias**. (ed.) José Amador de los Ríos. Madrid: Real Academia de la Historia, 1851-55, 4 vols.

Florescano, Enrique. De la patria criolla a la historia de la nación. In: **Secuencia**, v. 52, pp. 7-39, 2002.

García Gallo, Alfonso. **Los orígenes españoles de las instituciones americanas. Estudios de Derecho indiano**. Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1987

Ghiano, Juan Carlos. Veracidad y naturalidad de Bernal Díaz del Castillo. In: **Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana**. vol. 1, pp. 47-73, 1959.

Glanz, Margo. Doña Malinche y el Capitán Malinche. In Glanz, Margo. **La Malinche, sus padres y sus hijos**. México: Taurus, 2001, pp. 115-133.

Gómez Canseco, Luis. (ed.) Alonso de Ercilla. **La Araucana**. Madrid: Real Academia Española-Espasa, 2022.

Gonzalbo, Pilar. De huipil o terciopelo. In: Glanz, Margo. **La Malinche, sus padres y sus hijos**. México: Taurus, 2001, pp. 137-158.

Gonzalbo, Pilar. La trampa de castas. In: Alberro, Solange y Gonzalbo, Pilar (eds). **La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades**. México: Colegio de México, 2013, pp. 17-154.

González, Manuel Gregorio. **Las ruinas. Una historia cultural**. Sevilla: Athenaica, 2022.

Headley, John M. **Tommaso Campanella and the Transformation of the World**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Headley, John M. The Habsburg World Empire and the Revival of Ghibellinism. In: Armitage, D. (ed.) **Theories of Empire, 1450-1800**. Ashgate: Brookfield Variorum, 1998, pp. 45-79.

Herrera, Fernando de. **Anotaciones a la poesía de Garcilaso**. (eds.) Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 1985.

Herrera, Fernando de. **Poesía castellana original completa**. (ed.) Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.

Iglesia, Ramón. Las críticas de Bernal Díaz del Castillo a la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara. In: **Revista Tiempo**, v. 10, pp. 23-38, 1940.

Jiménez Calvente, Teresa. Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI. In: Alvar Ezquerra, Alfredo (ed.). **Imágenes históricas de Felipe II**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 197-216.

Kohut, Karl. (ed.) **Narración y reflexión: las crónicas de Indias y la teoría historiográfica**. México: Colegio de México, 2008.

König, Hans-Joachim. *Plus Ultra*: ¿Emblema de conquista e imperio universal? América y Europa en el pensamiento de la España de Carlos V. In: Kohler, A., (coord.) **Carlos V / Karl V. 1500-2000**. Madrid-Viena: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Österreichische Akademie der Wissenchaften, 2001, pp. 577-599.

Lavallé, Bernard. El criollismo y los pactos fundamentales del imperio americano de los Habsburgos. In: Mazzotti, José Antonio (ed.). **Agencias criollas. La ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas**. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 37-54.

López Pinciano, Alonso. **Philosophía antigua poética**. (ed.) Alfredo Carballo. Madrid: CSIC, 1973, 3 vols.

Lucena Salmoral, Manuel. Los pareceres de Cereceda y Rojas sobre herrar a los esclavos indios en el rostro o en las piernas. In: **Estudios de Historia Social y Económica de Indias**, v. 14, pp. 233-240, 1997.

Marrero-Fente, Raúl. "Espíritu desnudo y sombra muda". El fantasma de la épica y los estudios coloniales». In: Marrero-Fente, Raúl. ***Épica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo***. Salamanca: CEIAS, 2002, pp. 17-50.

Marrero-Fente, Raúl. Épica y modelos historiográficos en *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán. In: Marrero-Fente, Raúl. **Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica**. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2017, pp. 239-253.

Mazzotti, José Antonio. Resentimiento criollo y nación étnica: el papel de la épica novohispana. In: Mazzotti, José Antonio (ed.). **Agencias criollas. La ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas**. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 143-160.

"Motolinía", fray Toribio de Benavente. **Historia de los indios de la Nueva España**. (eds.) Bernat Castany y Mercedes Serna. Madrid: Real Academia Española-CECE, 2014.

"Motolinía", fray Toribio de Benavente**. Epistolario (1526-1555)**. (eds.) Javier O. Aragón y Lino Gómez Canedo, México: Penta, 1986.

Nicolopulos, James, **The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in *La Araucana* and *Os Lusíadas***. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000.

Parra, fray Francisco de la. **Carta al Emperador, en Códice franciscano siglo XVI: informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando. Informe de la Provincia de Guadalajara al mismo. 1533-1569**. México: F. Díaz de León, 1889, pp. 193-194.

Pellicer, Rosa. La organización narrativa de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo. In: **Mester**, v. 18, pp. 83-93, 1989.

Peña, Margarita. Peregrinos en el Nuevo Mundo: tradición épica y manifestaciones novohispanos. In: Kohut, Karl y Rose, Sonia (eds.). **La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial**. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 41-57.

Pereña, Luciano. **La idea de justicia en la conquista de América**. Madrid: Fundación Mapfre América, 1992.

Pérez, Joseph. La idea imperial de Carlos V. In: Castellano, José Luis y Sánchez-Montes González, Francisco (eds.). **Europeísmo y Universalidad. La figura de Carlos V**. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 5 vols, I, pp. 239-250.

Pulega, Andrea. **Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metáfora**. Florencia: La Nuova Italia, 1989.

Pupo-Walker, Enrique. **La vocación literaria del pensamiento histórico en América**. Madrid: Gredos, 1982.

Pupo-Walker, Enrique. Creatividad y paradojas formales en las crónicas mexicanas de los siglos xvi y xvii. In: Forster, Merlin H. y Julio Ortega (eds.). **De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana**. Oaxaca: Oasis, 1986, pp. 29-36.

Río Torres-Murciano, Antonio. "Aquestos y otros triunfos". Historia de Indias e historia de Europa en la épica cortesiana. In: **Revista de Indias**, v. 80, pp. 29-61, 2020.

Rojo Vega, Anastasio. Los grandes libreros españoles del siglo XVI y América. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, v. 500, pp. 115-141, 1992.

Saavedra Guzmán, Antonio de. **El peregrino indiano**. (ed.) María José Rodilla León. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Sahagún, Fray Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**. (eds.) A. López Austin y J. García Quintana. Madrid: Alianza, 1988, 2 vols.

Sánchez Bella, Ismael. El derecho indiano hasta Felipe II. In: **Congreso de Historia del Descubrimiento (1492-1556)**. Madrid: Real Academia de la Historia-Confederación española de Cajas de Ahorro, 1992, 4 vols, III, pp. 503-520.

Serés, Guillermo. La "historia poética" frente a la historia verdadera. Solís y Bernal Díaz. In: Profeti, Maria Grazia (ed.). **La menzogna**. Florencia: Alinea, 2008, pp. 69-99.

Serés, Guillermo. Ariosto, los Reyes Católicos y la *monarchia christianorum* carolina. In: **Revista de Indias**, v. 71, pp. 331-364, 2011.

Serés, Guillermo. La evolución de la traza moral de la ciudad de México-Tenochtitlan. In: **Nuevas de Indias**. v. 2, pp. 146-180, 2017.

Serés, Guillermo. El ingenio de los criollos, según los *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591), de Juan de Cárdenas. In: Arano, Milagros, Gimeno, Cristina y Guillamón, Ana (ed.) **Mezclar el mundo. Transmisión y circulación**

de paradigmas culturales en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII. Bellaterra: CECE-Universidad Autónoma de Barcelona, 2021, pp. 121-140.

Solano, Francisco. El conquistador hispano: señas de identidad. In Solano, Francisco (ed.) **Proceso histórico al conquistador**. Madrid: Alianza, 1988, pp. 15-36.

Soto, fray Domingo de. **Relección de dominio**, en **Relecciones y opúsculos** (ed. y trad.) Jaime Brufau. Salamanca: San Esteban, 1995, pp. 79-191.

Ulloa Ortiz, Berta. Cortés esclavista. In: **Historia Mexicana**, 16, pp. 239-273, 1966.

Vian, Ana. **El indio dividido. Edición crítica de los *Coloquios de la verdad» de Pedro de Quiroga***. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Vilanova, Antonio. El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes. In: **Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona**, v. 22, pp. 97-159, 1949.

Vitoria, Francisco de. **Relectio de Indis**. (eds.) Luciano Pereña y Carlos Baciero. Madrid: CSIC, 1989.

White, Hayden. **Topics of Discourse**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

Zavala, Silvio. **Estudios indianos**. México: El Colegio Nacional, 1948.

Zavala, Silvio. **Los esclavos indios en la Nueva España**. México: El Colegio Nacional, 1981.

Indígenas invisibles en *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre Balboa

Raúl Marrero-Fente[1]

INTRODUCCIÓN

La mayoría de los poemas épicos coloniales ofrecen una representación destacada del indígena americano que adopta diferentes formas y funciones en las obras. En el caso de la poesía épica en

1 Raúl Marrero-Fente es catedrático de Literaturas Hispánicas y Derecho en la Universidad de Minnesota. Es Académico de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Es- pañola y Correspondiente de la Real Academia Española. Miembro del CIMEEP. Es investigador asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y miembro del Centro de Estudios de la América Colonial (CEAC) de la Universitat Autònoma de Barcelona. Como especialista en literatura colonial hispanoamericana es autor de **De espada y verso heroico Poesía épica hispánica del siglo XVI** (próxima aparición); **Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica** (2017); **Trayectorias globales: estudios coloniales en el mundo hispánico** (2013); **Bodies, Texts, and Ghosts: Writing on Literature and Law in Colonial Latin America** (2010); **Epic, Empire and Community in the Atlantic World: Silvestre de Balboa's Espejo de paciencia** (2008); **Playas del árbol: Una visión trasatlántica de las literaturas hispánicas** (2002); **Épica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa** (2002); **La poética de la ley en las Capitulaciones de Santa Fe** (2000); y **Al margen de la tradición: Relaciones entre la literatura colonial y peninsular de los siglos XV, XVI, y XVII** (1999). Asimismo es editor o coeditor de los volúmenes: **Obra nuevamente compuesta... de Bartolomé de Flores (1571), Primer poema hispano de los Estados Unidos** (2021); **Gertrudis Gómez de Avellaneda: Gender and the Politics of Literature** (2017, coeditado con María C. Albin y Megan Corbin); **Coloniality, Religion and the Law in the Early Iberian World.** (2014, coeditado con Santa Arias); **Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa** (2010); **Human Rights in Latin American and Iberian Cultures** (2009, coeditado con Ana Forcinito); **Poéticas de la restitución. Literatura y cultura en Hispanoamérica colonial** (2005); y **Perspectivas transatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos** (2004).

Cuba, los aborígenes no tienen la misma importancia. En este trabajo abordamos la peculiar representación de los indígenas cubanos en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563-Cuba, ¿1649?), un poema épico escrito en 1608 para conmemorar el secuestro y liberación del obispo de Cuba fray Juan de las Cabezas Altamirano ocurrido el 29 de abril de 1604 en las cercanías de la villa de Bayamo en Cuba. El poema tiene dos cantos. El primero narra el secuestro y cautiverio del obispo Cabeza por piratas franceses. El primer canto termina con la liberación del obispo, después del pago de un enorme rescate. El segundo canto relata el combate entre los criollos y los piratas franceses, que finaliza con la victoria de los criollos. Tras el secuestro del obispo Cabezas, los piratas franceses piden al pueblo de Bayamo un rescate para liberarlo. Los aldeanos prometen pagar, pero en secreto preparan una emboscada. Bajo el liderazgo del alcalde de Bayamo Gregorio Ramos, un grupo de veinte y cuatro vecinos de Bayamo entablan una escaramuza contra los piratas franceses y los derrotan. En el poema aparecen unas breves estrofas que mencionan un pequeño grupo de seis indios junto a los criollos que atacan a los piratas franceses. Aunque la representación literaria de los indocubanos en *Espejo de paciencia* es mínima, un estudio del contexto histórico del siglo XVII en Cuba muestra una visión más compleja sobre la participación de estos en la defensa del territorio insular junto a las tropas coloniales españolas.

COMBATIENTES ESPAÑOLES Y CRIOLLOS EN *ESPEJO DE PACIENCIA*

En el segundo canto de *Espejo de paciencia* vemos un héroe épico colectivo en su mayoría individualizado por sus nombres porque se identifican de acuerdo con las normas de la tradición épica clásica, que nombra a cada combatiente. El proemio de este canto enmarca la acción narrada en el poema dentro de la visión imperial de la monarquía

española en su enfrentamiento con otras potencias europeas. En este caso se trata de un combate entre piratas franceses y súbditos insulares de la Corona española en Cuba. De acuerdo con las normas de la épica clásica, en especial, los modelos de la *Ilíada* y la *Eneida*, en este canto predomina la acción bélica condensada en una sola batalla, la cual tiene lugar en las cercanías de Bayamo, en la región oriental de Cuba.

Espejo de paciencia presenta a los personajes por su nombre creando un efecto de familiaridad similar al recurso tradicional del género que requiere que el héroe esté identificado ante los lectores. Por eso, en este canto se describe cada uno de los guerreros con su nombre, origen étnico (español, criollo, portugués, indígena, africano), estado social (campesino, comerciante, esclavo). Destaca la variedad de tipos y el carácter pintoresco de algunas descripciones, la cual resalta la individualidad de los personajes. Al nombrar a cada combatiente en el poema su acción adquiere importancia y se convierte en un recurso contra el olvido y el anonimato de los vecinos de una pequeña villa en los campos de Cuba en el siglo XVII. La identificación de los personajes responde a otra de las técnicas de la poesía épica, porque la identificación de los guerreros permite medir en detalle la participación de cada uno de estos y marcar sus acciones en la memoria colectiva. En este caso, Silvestre de Balboa imita un modelo de continuidad épica, iniciado por Virgilio en la *Eneida*, gracias al cual después de una derrota es necesario rehabilitar al héroe (Heinze, 1993, p.155); como aparece en *Espejo de paciencia* después de la traición y secuestro del obispo Juan de las Cabezas Altamirano.

> Estaba el buen obispo muy sentido
> de las pobres ovejas de esta villa,
> porque del triste caso sucedido
> pensó que tenían culpa no sencilla:
> mas viéndolas delante conmovido
> del natural amor con que se humilla,

no solo no mostró queja ninguna,
pero las abrazó de una en una.
(Balboa, 2010, p. 117)

Esto explica la necesidad de reivindicar a los vecinos de Bayamo, razón de la extensión desigual del segundo canto dedicado a narrar una acción militar que ocurre en menos de una hora y la cual ocupa la mitad del poema, mientras que el primer canto resume varios días de eventos. Dentro de la modelación de la tradición épica, predomina el modelo de las batallas de la *Ilíada*, del cual proviene la heroscopía o catálogo de los héroes. También la técnica de dividir en grupos más pequeños las grandes agrupaciones de soldados, que culminan en las escenas de pares de soldados compartiendo una misma línea en el poema, como vemos en el canto segundo de *Espejo de paciencia*. Esta técnica de representación bélica confiere una riqueza testimonial especial al poema de Balboa porque permite reconstruir la vida cotidiana de una villa cubana en el siglo XVII. El modelo de la escena del catálogo heroico proviene del canto II de la *Ilíada*; mientras que de los cantos VII y IX de la *Eneida* aprovecha Balboa las descripciones de las tropas. Este recurso gozaba de un gran prestigio, en el Renacimiento, incluso aparece en canto XXI de *La Araucana*, el poema épico hispánico más importante del siglo XVI. Balboa mezcla estos antecedentes clásicos, en especial el aporte virgiliano, gracias al cual el aspecto visual de la descripción sirve para resaltar las armaduras y las armas de los guerreros. De manera especial, Virgilio acompaña cada descripción del vestuario y las armas con una acción (Heinze, 1993, p. 314). Balboa adopta la misma técnica virgiliana que combina descripción y acción en este segundo canto, gracias a este recurso podemos apreciar la participación individual de los guerreros insulares y de forma especial podemos saber quiénes son los que más se destacan en el combate.

Balboa inicia la descripción o catálogo de los héroes en el se-

gundo canto con la mención del líder de los criollos Gregorio Ramos, quien es el alcalde del pueblo y capitán de las tropas. Su primera tarea es conseguir a los combatientes necesarios, tarea que realiza en unión de Antonio Tamayo y Jácome Milanés, dos vecinos de Bayamo: "Y los tres, cada cual por su vereda, /partieron a los hatos comarcanos, /a buscar entre matas y arboledas/quien tomase las armas en las manos;/y juntando de presto en una rueda/veinte y cuatro valientes insulanos" (BALBOA, 2010, p. 118). Gregorio Ramos, era de ascendencia canaria, Balboa lo describe como gallardo, un epíteto prestigioso que se remonta al personaje de Lauso en el canto VII de la *Eneida* y que Ercilla asigna al líder araucano Tucapel en *La Araucana*. La descripción de los pares de héroes épicos sigue un orden de acuerdo con la importancia social en la vida real del personaje. Comienza la descripción de las tropas con el alcalde Gregorio Ramos:

> Luego el valiente Ramos deseoso
> de dar de su valor al mundo muestra,
> con un gallardo espíritu brioso
> de sus pocos soldados hizo muestra.
> Iba delante el capitán famoso,
> con su espada en la cinta, y en la diestra
> una lanza que cuasi competía
> con la famosa de oro de Argalía.
> (Balboa, 2010, p. 119)

Después del alcalde Ramos aparecen el italiano Jácome Milanés y el portugués Miguel de Herrera. Curiosamente, Balboa selecciona dos extranjeros para iniciar el recuento de las tropas. Jácome Milanés era uno de los primeros dueños de trapiche o ingenio de azúcar en Bayamo, donde residía con su esposa y siete hijos. Su importancia social, como uno de los vecinos más acaudalados es resaltada por su arma de combate: una alabarda, que es una lanza pesada. El portugués Miguel Herrera era un antiguo artillero porque sus armas son

un botafogo y una espingarda. Otro detalle de interés es que ambos, Milanés y Herrera, aparecen mencionados en el padrón de contrabandistas de la villa de Bayamo confeccionado por el oidor Manso de Contreras (Marrero, 1975, v. 4, p. 134), y por lo tanto estaban acusados de comerciar ilegalmente con los piratas y corsarios.

> Jácome Milanés que adonde quiera
> pudiera parecer con su alabarda,
> pasó, y por morrión una montera
> de paño azul con una pluma parda.
> El bravo portugués Miguel de Herrera,
> con un gran botafogo y espingarda
> pasó, mostrando como fuerte roble
> el valor grande de su estirpe noble.
> (Balboa, 2010, p. 119)

Siguen otra pareja de guerreros: Gonzalo Lagos y Mejía y Martín García. El primero era miembro de una de las familias más antiguas y prestigiosas de Bayamo, donde estaba casado con la hija de uno de los primeros conquistadores de Cuba, Vasco Porcayo de Figueroa. Su padre había sido alcalde y Regidor de Bayamo y fundador de una de las primeras capellanías de la villa (Prado, 1778, p. 1). El arma que usa Lagos y Mejía es una punta, instrumento de hierro que se usaba para remover la tierra durante las siembras. También aparece acusado de contrabandista en la lista del oidor Manso de Contreras. No tenemos información sobre Martín García su nombre está ausente en los documentos históricos relacionados con los hechos descriptos en el poema. El arma que trae es un chuzo, una lanza corta.

> Gonzalo que de Lagos y Mejía
> la fama ilustra y su valor sustenta,
> pasó, con una punta que tenía
> para librarse de cualquier afrenta:

y a su lado con él Martín García
con un chuzo escogido entre cincuenta,
con su pluma de gallo en el sombrero
más galán que Reinaldos ni Rugero.
(Balboa, 2010, p. 119)

Tampoco aparece en el *Libro de las familias de Bayamo* ni en el padrón de contrabandistas el personaje de Gaspar Mejía quien, en unión de Juan Guerra, integran el siguiente par de combatientes. Mejía viene armado de una espada y Balboa alude a que fue uno de los descubridores de las minas del Cobre en Cuba. Por su parte Guerra trae un puñal y una partesana, arma ofensiva similar a la alabarda, pero de mayor tamaño. No sabemos si Mejía estaba emparentado con la poderosa familia Lagos Mejía, porque no existe información sobre el mismo en los documentos consultados. Mientras que Juan Guerra es mencionado en el *Libro de las familias de Bayamo*, su padre fue escribano del Cabildo en Bayamo. Guerra no figura acusado de contrabandista, pero en esa lista si figuran parientes suyos cercanos.

Pasó Gaspar Mejía que las minas
descubrió en lo alto de la sierra,
con una espada corta de las finas
que hizo Sagunto para astuta guerra.
Con mil plumas de aves peregrinas
mostró su bizarría el buen Juan Guerra,
con un puñal, dorada la manzana,
y al hombro una valiente partesana.
(Balboa, 2010, p. 120)

La siguiente pareja de combatientes bayameses la forman Gaspar Reyes y Gaspar Rodríguez. La descripción de las armas de Gaspar Reyes parece estar basada en dos pasajes del catálogo de los héroes en *La Araucana*, donde Ercilla habla de los caudillos indígenas Andalicán y Gualemo. Mientras que Gaspar Rodríguez lleva un machete,

que se usaba en las labores agrícolas y que aparece por primera vez en un texto literario como un arma en manos de los criollos, anticipando su función en las Guerras de Independencia de Cuba en el siglo XIX:

> De los Reyes Gaspar, el Narigudo,
> pasó con una cota milanesa,
> y en el brazo derecho por escudo
> un manatí partida la cabeza.
> Luego Gaspar Rodríguez el membrudo
> pasó con galán brío y gentileza,
> y gran machete en el cintón pendiente
> que pudiera temerlo el más valiente.
> (Balboa, 2010, p. 120)

Balboa menciona en una misma estrofa tres personajes, un recurso que repite después con dos hermanos. Diego Mexia y Baltazar de Lorenzana pertenecen a la familia Lagos, considerada entre las más importantes de Bayamo. Ambos vienen armados de una punta; mientras que Pedro Vergara, trae una aguijada, especie de vara con una punta de hierro y dos cuchillos.

> Diego con Baltasar de Lorenzana
> pasaron cada uno con su punta;
> gallardos más que el sol por la mañana
> cuando sale galán y agua barrunta.
> Pisando con furor la tierra llana
> donde antes había estado en su yunta
> Pasó Pedro Vergara el de los grillos,
> con su aguijada al hombro y dos cuchillos.
> (Balboa, 2010, p. 120)

La siguiente estrofa del poema de Balboa presenta a otro par de combatientes: Bartolomé Rodríguez y Miguel Batista. La descripción de Rodríguez está inspirada en la de Rengo en *La Araucana,* sus armas

son una espada, un puñal y un escudo; no sabemos que armas usa Batista, porque su descripción no la menciona.

> Con arrogante talle pasó tieso
> Bartolomé Rodríguez el valiente,
> con espada y broquel barceloneso
> y de la cinta un gran puñal pendiente.
> Luego pasó con gravedad y peso
> un mancebo galán de amor doliente,
> criollo del Bayamo, que en la lista
> se llamó y escribió Miguel Baptista.
> (Balboa, 2010, p. 121)

En la próxima estrofa aparecen Antonio y Hernando Tamayo, ambos llevan una lanza y un cuchillo. Los Tamayo eran parte de una de las familias más antiguas de Bayamo, de gran ascenso social y emparentados con la familia Lagos. Hernando Tamayo fue Regidor de Bayamo y su familia fundó una capilla dedicada a la virgen del Dátil, muy popular en las islas Canarias (PRADO, 1778, p. 17). Los otros personajes que aparecen en esta estrofa son Luis de Salas y su esclavo Miguel. Aunque Salas no participa en el combate, Balboa lo menciona en dos ocasiones debido a sus relaciones comerciales con este funcionario colonial:

> Hernando con Antonio de Tamayo,
> cada uno con su lanza y su cuchillo,
> pasan galanes, cual florido Mayo
> de rojo, verde, blanco y amarillo.
> Luego en otra hilera, como un rayo,
> con el color de pálido membrillo
> pasó Miguel hasta la fin sujeto
> de Luis de Salas, Provisor discreto
> (Balboa, 2010, p. 121)

A continuación, Balboa describe el siguiente para de guerreros: Juan Merchán y Gaspar de Araujo. Ninguno de los dos es mencionado entre las familias de Bayamo, y por el orden que ocupan en el

catálogo, quizás fueran vecinos de menor importancia social, como puede apreciarse por el tipo de armas que usaron, herrón y templón, una barra de hierro que se usaba para sembrar las semillas:

> Pasó con galán brío denodado
> el bravo Juan Merchán dando mil saltos,
> con un vestido todo ensangrentado
> de cañamazo fino de tres altos;
> y armado con un herrón bien amolado
> mostró al Pastor sus pensamiento altos:
> y luego, con un gran templón que trujo,
> pasó Gaspar el flaco de Araújo.
> (Balboa, 2010, p. 121)

Cierran el desfile de las tropas un grupo variado de canarios, indios y africanos, este es un recurso proveniente de la tradición de la épica clásica desde el catálogo de los héroes en Homero y Virgilio hasta el recuento de las tropas indígenas por Ercilla en *La Araucana*.

> De Canarias Palacios y Medina
> pasan armados de machete y dardo;
> Juan Gómez natural, con punta fina,
> y Rodrigo Martín, indio gallardo:
> cuatro etíopes de color de endrina;
> y por la retaguardia, aunque no tardo,
> va Melchor Pérez con aguda punta,
> que con su amago hiere y descoyunta.
> (Balboa, 2010, p. 122)

EN BUSCA DE LOS COMBATIENTES INDIOS DE *ESPEJO DE PACIENCIA*

En el Segundo canto de *Espejo de paciencia* aparecen unas breves estrofas que mencionan a un grupo de indios junto a los criollos que atacan a los piratas franceses. El poema menciona seis indios, dentro de una tropa

de "veinte y cuatro valientes insulanos." Este reducido contingente posiblemente se refiere a una milicia de indios, quienes acuden en ayuda de sus vecinos de Bayamo como estaba establecido en las ordenanzas locales de la época. La tropa de indígenas formaba parte de las milicias de vecinos que eran la defensa principal del territorio cubano durante el siglo XVII. Estas "milicias de vecinos, que reforzaban a las guarniciones, donde las había, y constituían la única fuerza de defensa en el resto de los asentamientos" (Marrero, v. 3, p. 165), eran imprescindibles para la defensa de los territorios más alejados o despoblados porque las tropas españolas no disponían de suficientes soldados. Como explica más adelante este historiador:

> Las milicias funcionaron eficazmente en Cuba desde el siglo XVI. Los vecinos de las ciudades y villas debían servir en ellas como una parte de su responsabilidad para con la *república*. De acuerdo con su nivel social, los *principales* ocupaban las posiciones de mando, que culminaban en las capitanías. No pocos vecinos *buenos* organizaron a su costa compañías para obtener el grado de capitán a cambio de facilitar a sus hombres uniformes y armas.
>
> Desde sus primeros tiempos, las milicias de La Habana y de la tierra adentro merecieron elogios de los gobernadores que las convocaban en los momentos de peligro, como ocurrió durante la amenaza de Drake contra La Habana. Los negros y mulatos (*pardos)*, formaban también compañías de milicianos. Los vecinos de la tierra adentro...sin ayuda de ningún género, debieron enfrentar los ataques sorpresivos contra sus villas montados por filibusteros fogueados y numerosos (Marrero, 1975, v. 3, p. 171).

Se calcula que a la llegada de los españoles a Cuba en 1513 la población indígena de la isla era de unos cien mil habitantes, de los cuales apenas quedaban unos diez mil a mediados del siglo XVI, y unos cinco mil al terminar las encomiendas en la segunda mitad del siglo (Marrero, 1975, v. 2, p.353; Padrón, 2021, p. 13-14; Padrón, 2019, p.

3-5). En 1608, el mismo año que Balboa concluye *Espejo de paciencia*, el obispo de Cuba Juan Cabezas Altamirano realiza una visita diocesana a Bayamo, reportando en su informe la existencia de 250 indígenas, que representaban una décima parte de la población de la villa. Los seis aborígenes que se mencionan en *Espejo de paciencia* provenían de esta misma población. En esa misma fecha se habla de unos mil indocubanos dentro de la población total de casi trece mil habitantes de Cuba (Hérnandez, 2019, p. 18-19).

Después de aprobarse las *Leyes Nuevas* en 1542 se otorga a los indígenas en Cuba la condición jurídica de súbditos plenos, permitiendo que a partir de ese momento puedan residir en los denominados pueblos de indios en la vecindad de los poblados de españoles, pero con la obligación de defender las localidades cuando los Cabildos de estas lo solicitaren, debido a que los poblados de Cuba en el siglo XVI no contaban con suficientes vecinos para defender el territorio de villas y aldeas, incluyendo los inmuebles, embarcaderos y cultivos. En tal sentido apunta el historiador Leví Marrero: "Aunque libres y vecinos los indios fueron utilizados sistemáticamente para las tareas de vigías y centinelas, las cuales les tomaban mucho tiempo" (1975, v. 3, p. 20), entre estas tareas estaba la de *monteros* (Marrero, 1975, v. 3, p. 21). Por esa razón los indocubanos integran las milicias de vecinos encargadas de ofrecer diferentes prestaciones como servir de velas, vigías, prácticos, correos, abastecimientos y pertrechos, y en las obras de fortificaciones. En *Espejo de paciencia* los indocubanos cumplen la función de combatir al enemigo, porque "la prestación militar de sus habitantes constituiría una realidad cotidiana a través de las llamadas "milicias de vecinos", como parte del refuerzo defensivo ante los azotes foráneos, y la escasez de efectivos de su guarnición oficial" (Padrón, 2019, p. 6). En este caso se trata de un combate litoral en represalia por el secuestro del obispo Juan Cabezas Altamirano. Como vemos en el poema los combatientes insulares apenas disponen de

un pequeño arsenal de armas de fuego, lanzas de montear, junto a instrumentos de labranza convertidos en armas, algo que "desde su conformación las milicias de indios utilizarían para sus desempeños, con gran eficacia las lanzas y machetes, fiel reflejo de sus actividades cotidianas y sus probadas habilidades en el terreno defensivo" (Padrón, 2019, p. 11). Estas milicias de indios eran de caballería y de infantería. En el caso de *Espejo de paciencia* se trata de jinetes, y es lógico porque se mueven rápido hasta la costa para preparar la emboscada a los franceses, debido a que estas "estuvieron más prontas, a los toques de rebato -gracias al sistema de alerta costera- a desplazarse con vistas a interceptar cualquier posible intrusión, ya fuere en la costa o sobre la marcha" (Hernández, 1993, 518). En una *Relación* al Rey que acompaña al *Memorial* del 2 de julio de 1608 antes citado, el obispo Cabezas Altamirano nos da detalles de la tropa isleña organizada contra los piratas franceses, en la misma menciona la presencia de indígenas en la misma: "... el alcalde Gregorio Ramos ... llevó a todos los que en el camino topaba en los hatos. De manera que con negros e indios que llevó y la gente española y la gente que conmigo estaba juntaría hasta veintisiete personas" (Cruz-Taura, 2009, p. 228). En el Auto del 30 de mayo de 1604 en Bayamo, el alcalde Gregorio Ramos ofrece detalles de la participación de los indígenas: ... "el veintisiete del presente mes y año salió el alcalde de la villa con dos o tres personas y fue juntando gente por las estancias y hatos hasta reunir la cantidad de quince españoles y seis indios y mulatos y cuatro negros que por todos venían a ser veinte y cinco personas" (Cruz-Taura, 2009, p. 236). Información que también corrobora el testimonio de Jácome Milanés en el mismo documento: ... "Por los hatos y estancias fue juntando la gente que encontró entre españoles, indios, negros y mulatos. En total juntó a veinte y cinco personas, entre los cuales hubo trece o catorce españoles" (Cruz-Taura, 2009, p. 246-47).

Por otra parte, la presencia de mulatos, indios y esclavos africa-

nos combatiendo junto a los españoles y criollos en *Espejo de Paciencia,* era parte de la estrategia militar desarrollada por gobernadores anteriores en la Isla (Marrero, 1975, 2, p. 354). De acuerdo con las investigaciones del historiador Pablo Hernández en 1589 existía en Bayamo una compañía de milicias de indios, la cual cubrían "la costa bayamesa con los embarcaderos de Cauto, Macaca o el estratégico Cabo Cruz" (1993, p. 518). El obispo Juan de las Cabezas Altamirano escribe una carta al Rey el 22 de septiembre de 1608 en la que describía la situación de la población aborigen en esta región oriental de Cuba:

> A los pueblos de indios ...ya en esta tierra casi no se le puede dar este nombre, porque todos están españolados...A... los indios ...antes les doy que les quito, porque los veo tan aperreados, con velas que hacen aquí y en Cuba [Santiago] y con servir de mensajeros a todos los tenientes de la tierra adentro... Provea...en lo que toca a hacer vela, porque es gente triste y pierden sus milpas o sementeras por acudir a esta obligación, en especial en Cuba, que aunque la ciudad entiendo ...les paga, se pierden más de lo que les dan...esta que doy aquí es [relación] de oídas e información de algunos indios que me han hecho (Marrero, 1975, v. 3, p. 20).

Los primeros personajes de la milicia indígena en *Espejo de paciencia* son "Juan Gómez natural, con punta fina, y Rodrigo Martín, indio gallardo" (Balboa, 2010, p. 122). Juan Gómez es uno de los llamados naturales emancipados, en alusión a la condición jurídica otorgada a los indocubanos como consecuencia de las *Leyes Nuevas* de 1542 y el reglamento de integración de estos en la sociedad colonial cubana a partir del siglo XVI. De acuerdo con la doctrina militar antes mencionada los indios y los esclavos negros van al frente de las tropas, o sea el despliegue en el campo real de batalla es en orden inverso al de la descripción de las tropas que aparece en el poema, la cual es de acuerdo con la importancia social de los combatientes, siguiendo los

preceptos de la tradición épica clásica. Por esa razón, es un esclavo negro el que mata al capitán de los piratas franceses y la única baja en combate es un indio porque los que están en la primera línea de combate eran indios y esclavos negros.

> Un indio de los nuestros solamente
> murió de una herida penetrante,
> sin que hubiese más daño en nuestra gente
> en victoria tan grande e importante.
> (Balboa, 2010, p. 132)

La única información que disponemos sobre Juan Gómez es la de su condición social de indio natural, como se les llamaba en la época, y que tenía una punta fina, como los otros labradores mencionados en el poema. No aparece su nombre en el *Libro de vecinos de Bayamo*, ni en el padrón de contrabandistas porque debió residir en los poblados indígenas de la zona. Juan Gómez es el líder de la pequeña milicia de indios, y el poema menciona que él aportó esta pequeña tropa:

> Juan Gómez con los indios que allí trujo
> su valor demostraba esa mañana;
> y los cuatro etíopes esforzados
> hicieron el deber como soldados.
> (Balboa, 2010, p. 127)

Otro detalle que destaca el poema es el comportamiento de Juan Gómez en el combate: "su valor demostraba esa mañana" (Balboa, 2010, p. 127). En *Espejo de paciencia*, Juan Gómez se singulariza por su acción valerosa, ganándose la mención en el poema por su nombre. Es importante señalar que él es el único de los indígenas que el poema destaca como valiente. Como recuerda Padrón:

> Bajo la denominación de indios o naturales, serían reconoci-

> dos aquellos descendientes de los primeros habitantes de la isla a la llegada hispana, que en mayor o menor medida conservaban algunos rasgos ya fuesen físicos o culturales. Al reconocerles bajo tal condición se les otorgaría una distinción superior a los negros, y a su vez, protección y determinados derechos otorgados por la Corona. Desde los primeros tiempos como parte indiscutible de la dinámica colonial comenzarían a negociar su obediencia y servicios al gobierno colonial, y de manera gradual, sus vinculaciones en las labores defensivas pasarían a formar parte de su identidad (PADRÓN, 2019, p. 5)

De acuerdo con estas leyes los indocubanos podían residir en comunidades independientes, denominadas "pueblos de indios," cercanas a los pueblos y villas de españoles, permitiéndoles "que conservaran cierta entidad propia, a la vez que domiciliados a corto alcance de las autoridades, llegado el caso" (Hernández, 2019, p. 8) que fueran necesarios sus servicios en la defensa del territorio. El grupo de indígenas mencionados en el poema posiblemente pertenecían a algunos de los enclaves "como los caseríos de Ovejas, San Juan Evangelista, en San Salvador del Bayamo" (Hernández, 2019, p. 9), donde "poseían barrios o parroquias rurales de indios, bien definidos en las fuentes, y con población agrícola estable y participativa" (Marrero, 1975, 3, p. 22-23; Hernández, 2019, p. 37). Los indios mencionados en el poema disfrutaban de una condición jurídica de súbditos libres de la corona, y transitaban un proceso de asimilación cultural, expresada en los nombres que distinguen a dos de estos: Juan Gómez y Rodrigo Martín, posiblemente parte del mestizaje étnico y símbolos de un "lento camino a convertirse en parte de una ulterior identidad cubana ... sociedad criolla tan heterogénea y a la vez tan peculiar que se significa en los albores del siglo XVII" (Hernández, 2019, p. 39). En un Memorial escrito al Rey el 2 de julio de 1604, poco después de los eventos narrados en *Espejo de paciencia*, el obispo Juan de las Cabezas

Altamirano describe con detalles la situación de peligro de extinción que tenían los aborígenes de Cuba:

> Los naturales están extinguidos en esta isla y porque del todo no se acaben, porque doy fe a VM, que reprehendiéndoles yo el que no iban a misa, me respondieron que no iban allá porque las justicias les ocupaban en algo y les sacaban de sus casas, por lo cual, generalmente, los naturales en toda la isla me han pedido que suplique a VM que les ampare como rey y señor ... Puede vuestra VM mandar a que se les señalen tierras a los naturales que sean propias para ellos sin que nadie los pueda estorbar para sus labranzas y para montear. Concédales de nuevo las tierras, mándeles a dar otras en lugar de las que le han quitado o devuélvanles las que tenían y, excepto en casos en los que el real servicio de VM lo precise, que no les puedan ni desaforar ni sacar de sus casas hasta que VM mande otra cosa, que reformándose y multiplicándose el número de los naturales, VM podrá mandar lo que más fuere servido (Cruz--Taura, 2009, p. 214- 215).

CONSIDERACIONES FINALES

La participación de una milicia de indios formando parte de la tropa de criollos y españoles que combaten contra los piratas franceses es un episodio poco conocido de la historia literaria de Cuba. Una lectura detenida de *Espejo de paciencia* demuestra su importancia en este combate como parte de sus funciones de milicia en la defensa del territorio insular.

REFERENCIAS

Balboa, Silvestre de. **Espejo de paciencia**. Ed. Raúl Marrero-Fente. Madrid: Cátedra, 2010.

Cruz-Taura, Graciela. **Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba**. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Heinze, Richard. **Virgil's Epic Technique**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

Hernández, Pablo. Cuba. **Indios en sus tiempos coloniales**. Miami: Estudios Culturales, 2019.

Hernández, Pablo. Auxiliares indígenas en la defensa de Cuba (1526-1599). In: **La organización militar en los siglos XV y XVI, Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar**, Málaga: Cátedra General, 1993, p. 515-521.

Marrero, Levi. Cuba: **Economía y Sociedad**. Madrid: Editorial Playor, 1975. 15 vols.

Padrón, Lilyam. **"Para que estén a punto con sus armas para lo que se ofreciere": Indios en la defensa del suroriente cubano, siglos XVI-XVIII**. Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2021.

Padrón, Lilyam. Entre el deber y la negociación: milicias de indios en el suroriente cubano, siglos XVII-XVIII. **Temas americanistas**. v. 43, 2019, p. 1-26.

Padrón, Lilyam. Indios en la defensa marítima del territorio cubano, (S. VXI-XVII). **Revista Hispanoamericana**. Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras. no 6, 2016, p. 1-23.

Prado, Pedro del. **Libro de las familias de Bayamo... ca**. 1778. [manuscrito].

«Y en mí la sangre resplandece unida»: *Alteraciones del Dariel* (1697), ¿una epopeya del mestizaje?

Lise Segas[1]

Alteraciones del Dariel, de Juan Francisco de Páramo y Cepeda, un manchego radicado en Panamá, es un largo poema épico cuya redacción terminó, según indica el manuscrito, en 1697. Consta de 18 cantos y 2116 octavas reales, que nos cuentan, en un relato variopinto, a la moda de los *romanzi* italianos, la historia del Istmo de Panamá y más precisamente de la región del Darién entre 1675 y 1680.

Páramo y Cepeda fue un clérigo que ocupó el cargo de Comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias y se instaló en la ciudad de Panamá la Nueva a finales del s. XVII, después del ataque de Henry Morgan a Panamá la Vieja en 1671. Sabemos también que fue caballero de la Orden Militar de San Jorge, que tenía fuertes vínculos con los jesuitas, y que parte de su familia y él mismo estudiaron en la Universidad de Alcalá de Henares. Falleció en La Ha-

1 Lise Segas es profesora titular de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Se doctoró con una tesis que versó sobre la épica culta y el tema de la representación de los corsarios en la América española de finales del siglo XVI y principios del XVII. Sus investigaciones se centran en la literatura hispanoamericana del periodo colonial hasta el siglo XXI con especial énfasis en la épica culta, su dimensión en el proyecto colonial y sus relaciones con otros géneros, así como en la literatura actual del Caribe. Cuenta con publicaciones en revistas francesas e internacionales. Forma parte del grupo de investigación EA 3656 AMERIBER (Bordeaux) con el cual ha organizado varios eventos internacionales.

bana, también en 1697, durante el viaje de retorno a España, después de pasar muchísimo tiempo en América, abandonando seguramente su manuscrito a bordo (Páramo y Cepeda, 1994, p. 9).

Esto explica probablemente en parte por qué la obra fue sepultada en el olvido durante varios siglos[2]. Solamente fue publicada por primera vez en 1994 por el profesor de literatura colombiana Hector H. Orjuela, que decidió dedicarle varios años de trabajo al manuscrito descubierto en la Biblioteca Nacional de España por el historiador panameño Carlos Manuel Gasteazoro en 1956 (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 10-11).

Desde esa fecha, muy pocos estudiosos se interesaron en este largo poema que parece aún más enredado y oscuro que el tapón del Darién. En efecto, la obra se sitúa en una época en que las dinámicas globales del imperio colonial español, la diversidad cultural, lingüística, los conflictos entre diferentes potencias, se expresan al máximo en la región del Istmo de Panamá presentado en la obra como una encrucijada entre diferentes mundos (pueblos autóctonos, españoles, filibusteros franceses y británicos) a finales del s. XVII. No debe sorprendernos, por ende, el hecho de que su protagonista, Luis de Carrizoli (aparece a veces la variante Carrizola), también conocido históricamente como Luis Carrisolio o más comúnmente Carrisoli[3], sea un digno reflejo de tal realidad y se presente en el poema como un mestizo. Lo que sí nos llama la atención es que se presente como un mestizo orgulloso de su identidad.

2 Castillero Calvo piensa que un poema como *Alteraciones del Dariel* no les hubiera agradado a las autoridades: «¿Para qué habría querido España autorizar la publicación de una obra que se agregaría a la ya abundante propaganda que estaban propalando los ingleses y franceses sobre la amistad de los indios con los extranjeros y sobre la ubérrima riqueza metalífera del Darién?
Es más, la trama concluye en el momento en que es evidente el fracaso de las armas españolas.» (Castillero Calvo, 2019, p. 1255).

3 En adelante optaré por la grafía Carrisoli y el nombre Luis Carrisoli.

Esta característica identitaria del protagonista es poco común en la épica hispanoamericana y no puede entenderse sin tomar en cuenta de manera más precisa el contexto histórico, social y político, del Darién en la segunda mitad del s. XVII. Cabe señalar, de hecho, que el poeta muestra en sus versos un interés pronunciado por la realidad regional del Darién, especialmente lingüística y sociocultural, y unos conocimientos muy precisos de la situación sociopolítica del Istmo en la época. En este caso, la forma épica le permite a Páramo y Cepeda desplegar una erudición americana sacada tanto de sus lecturas como de su experiencia y combinarla con tradiciones clásicas, como el mito griego de la Atlántida o la leyenda seudobíblica de Túbal, que, como veremos, van a legitimar el discurso poético-político de *Alteraciones del Dariel* en torno al mestizaje.

Entonces resulta interesante explorar la relevancia del mestizaje en este poema épico, especialmente entre el mundo de los pueblos kunas y el mundo español, no solamente como motor de la narración épica sino también entendido como un desafío cultural y político en un contexto inestable en que los pueblos del Darién podían pactar otras alianzas con filibusteros franceses e ingleses y quebrantar la dominación española en la región. Vamos a ver que el trasfondo de esta reflexión es una política de colonización basada en el mestizaje muy específica al Darién y en qué medida el poema brinda un apoyo entusiasta a la familia Carrisoli, la cual inició y trató de llevar a cabo esta política.

1. EL ESCENARIO DE *ALTERACIONES DEL DARIEL*: LA FAMILIA CARRISOLI Y LA SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA DEL DARIÉN A FINALES DEL S. XVII

La ubicación estratégica del Darién movió a los españoles a imaginar varias políticas de colonización adaptadas a la geografía compleja y a la población local repartida entre diferentes pueblos autóctonos mu-

chas veces enemistados. La existencia de minas auríferas y la presencia muy activa de franceses y británicos en la zona terminó de hacer de la situación un verdadero rompecabezas colonial. Nelson Rodríguez recuerda que la historia colonial del Darién tiene tres momentos:

> la llegada de los españoles y su impacto para los pobladores; las incursiones piratas y las tentativas de reducir a los indígenas por parte de la corona; y los intentos de poblar el istmo por parte de europeos no españoles y el fracaso de la política de indios a través de regalos y misioneros. (Rodríguez Hernández, 2014, p. 61)

Después de que misioneros dominicos, franciscanos, capuchinos y jesuitas intentaron fundar pueblos de indios en la primera mitad del s. XVII, como lo recuerda el canto XI del poema en las octavas 23 y 24 (Páramo y Cepeda, 1994, p. 381), la aparición de un personaje histórico clave va a cambiar el proceso de colonización y ocupación del territorio del Darién a partir de los años 1630. Se trata de Julián Carrisolio o Carrisoli, un joven español de catorce años, que se quedó huérfano y que fue adoptado por los kunas después de que atacaron un barco en el Golfo de San Blas en el que se encontraba el joven Carrisoli (Rodríguez Hernández, 2014, p. 63). Vivió con ellos durante muchos años, aprendió su lengua, su cultura, sin jamás desechar la idea de cristianizar a sus benefactores. El héroe del poema, su hijo Luis, cuenta la historia de su padre en la octava 75 del canto V, y en la octava 79 del mismo canto la de su madre indígena, «esta que en Pucro fue noble princesa» (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 190-191), que el Luis histórico presentó a las autoridades españolas como la «emperatriz de todo el Darién» (Martínez Mauri, 2011, p. 35). El relato autobiográfico que hace el protagonista en la octava siguiente del canto V le permite afirmar lo siguiente: «Estos mis padres son, y origen claro,/y en mí la sangre resplandece unida» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 191).

Julián Carrisoli convenció entonces a las autoridades de Cartagena que volvieran a mandar a misioneros dominicos al Darién para asentar la religión cristiana. La colonización del Darién se organizaba principalmente desde Panamá pero sobre todo desde Cartagena de Indias. En la octava 32 del canto XIII de *Alteraciones del Dariel*, Luis Carrisoli toma una vez más la palabra para contar la «política española» de su padre, es decir una política prohispánica llevada a cabo en 1637 con la ayuda de fray Adrián de Santo Tomás, dominico belga (Rodríguez Hernández, 2014, 63): «Hasta que el celestial, piadoso influjo,/ movió a don Julián de Carrizola,/a quien a Panamá, de paz, condujo/a buscar la política española» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 447), antes de evocar la labor misionera del padre belga. La acción conjunta de esos dos hombres «abrió la puerta del Dariel cerrada», reza el poema en la octava 33 del mismo canto (Páramo y Cepeda, 1994, p. 447).

La política de Julián Carrisoli, que será nombrado Alcalde y Justicia Mayor del Darién, consistió en tratar de reunir y homogeneizar a los diferentes pueblos autóctonos al nombrar a su cabeza a caciques encargados de representar la corona y la iglesia (Rodríguez Hernández, 2014, p. 63). Martínez Mauri explica que, en realidad, fue una creación artificial de líderes tribales que no correspondían a las estructuras de autoridad de los habitantes del Darién porque estos obedecían a los leres, es decir a sacerdotes curanderos cuya función era establecer una mediación entre mundo espiritual y mundo físico (Martínez Mauri, 2011, p. 33). Pero pronto chocaron leres y esos nuevos caciques, lo cual provocó nuevos conflictos que aparecen muy claramente en *Alteraciones del Dariel*. En efecto, el poema, imitando las intrigas entrelazadas de los *romanzi*, ofrece muchas fábulas de amor que suelen oponer a dos hombres, en general uno está a favor de los españoles y el otro en contra, ficcionalizando de este modo los conflictos políticos darienitas. Abundan los ejemplos en los primeros cantos, como en el canto I el trío amoroso entre Dinarco, indio principal del

Darién, que está enamorado de Silena y esta prefiere al español Finardo, la historia de los indígenas Gonzalo y Argentina y del español Félix de Cali en el canto III, el enfrentamiento de Perilero, vinculado a la familia de un cacique, y Aquiloro por el amor de Albina en el canto IV o la intriga de Isbela, a quien su padre casa con don Antonio Carrizola y desprecia al lere Sebastián. Aquellos hombres pueden ser entonces caciques indígenas, leres o españoles, lo cual traduce la complejidad sociopolítica de las relaciones en la región y la confusión laberíntica de poderes e influencias.

Julián Carrisoli y su hijo Luis impulsaron esta política de tribalización (Gallup, 2001, pp. 5-6) y fueron unos intermediarios fundamentales para la pacificación del Darién hasta la llegada de los filibusteros, que introdujeron en el panorama nuevas posibilidades de alianzas para los pueblos locales. Gallup-Díaz recuerda que esta política, que creó a nuevos líderes indígenas, tampoco se hizo en contra de la voluntad de los indígenas ya que los kunas también fueron «agentes» de los procesos de cambio social en el Darién (Gallup-Díaz, 2002, p. 282) y posteriormente se iban a aprovechar de la transformación de su organización sociopolítica y de sus prácticas, especialmente en las relaciones que establecieron con los filibusteros para combatir el monopolio de Carrisoli (Martínez Mauri, 2011, pp. 35-36). A este propósito, las conclusiones de Rodríguez Hernández dejan claro este panorama geopolítico:

> Las acciones de Julián Carrisoli y sus descendientes, que se convirtieron en líderes tribales mestizos, sirvieron de modelo para la colonización del Darién. Su hijo Luis conformó un ejército indígena que repeló la incursión foránea en el istmo. Sin embargo, la creación de estas figuras acentuó, con el tiempo, la oposición y defensa del territorio indígena a los españoles. El modelo de líderes tribales colapsó debido a la aparición de capitanes que no reconocían una figura central. (Rodríguez Hernández, 2014, p. 65)

Alteraciones del Dariel enfoca el periodo del hijo, Luis, que fue nombrado Maestre de Campo de la Provincia del Darién en 1667. Ese momento corresponde a un incremento de la presencia de los filibusteros franceses e ingleses en la región y también a la voluntad cada más firme de los líderes autóctonos de negociar directamente con los españoles sin la mediación de Carrisoli (Martínez Mauri, 2011, pp. 35-36). Aunque este último logró formar un ejército para luchar contra los filibusteros, el liderazgo mestizo de Luis Carrisoli se vio fragilizado por la aparición de nuevos intereses y de una nueva configuración de alianzas debida a la presencia de otros europeos. El poema se hace eco de esa inestabilidad creciente al terminar sobre un fracaso en el canto XVIII: los filibusteros de Tortuga y Jamaica, Lessone, Sharp y Coxon, desembarcan a ochenta kilómetros de Portobelo y logran tomar la ciudad el 17 de febrero de 1680, provocando la huida de Carrisoli. Al año siguiente, Carrisoli vuelve para firmar acuerdos de paz entre españoles y kunas pero la presión cada vez más agresiva de los filibusteros va a hundir el Darién en un periodo de enfrentamientos.

2. LA TRADICIÓN DE LA ATLÁNTIDA Y EL MITO DE TÚBAL COMO FUENTES DE LOS ORÍGENES MÍTICOS COMUNES DE LOS ESPAÑOLES Y LOS PUEBLOS AUTÓCTONOS DEL DARIÉN EN *ALTERACIONES DEL DARIEL*

Como pudimos verlo, *Alteraciones del Dariel* da la palabra varias veces a su protagonista principal, el mestizo Luis Carrisoli. Uno de sus discursos más largos aparece en el canto VIII y desarrolla la idea del origen común entre españoles y kunas a partir de la tradición del mito platónico de la Atlántida expuesto en el *Timeo*. Por otra parte, para alentar a sus tropas conformadas por mestizos, kunas y españoles, Carrisoli reivindica otra tradición, la de Túbal, descendiente de Jafet y de Noé, mítico poblador de España, que, como mostró Soledad

González Díaz (2012), salió directamente de la *Antiquetatum Variorum* del falsario Annio de Viterbo (1498), la obra de la que también Pedro Sarmiento de Gamboa se había inspirado para su *Historia de los Incas* publicada por primera vez en 1572 y que parece ser la fuente principal de Páramo y Cepeda. De hecho, vamos a mostrar que las similitudes entre la obra de Sarmiento y *Alternaciones del Dariel* se establecen a partir de la reescritura del mito de la Atlántida como puente entre Europa y América, del mito de Túbal[4] y también, en el segundo canto del poema, de la cronología de los reyes del Tahuantinsuyo[5], que el poeta reescribe siguiendo en gran parte a Sarmiento.

La arenga de Luis Carrisoli empieza con la tradicional genealogía bíblica que menciona la presencia de gigantes erradicados de la Tierra con el Diluvio (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 271-272). Los descendiendes de Noé, entre ellos Jafet, volvieron a poblar el mundo y «entró en España Túbal, heredero/de Jafet en las glorias y conquistas,/a quien Navarra conoció primero,/rey absoluto en sus primeras visitas» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 275). Las octavas siguientes narran cómo Túbal baja de los Pirineos hasta el África («reconoció la costa Mauritania», Páramo y Cepeda, 1994, p. 275) y cómo él, sus descendientes y los primeros pobladores «una isla advirtieron, prolongada,/que sigue el rumbo donde muere el día,/de Cádiz apartada poco trecho» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 276). Algunas octavas más adelante, nos dice el poeta que «Atlántica la isla fue llamada,/cuyas nobles y célebres memorias/respetan hoy auténticas historias» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 277). Esboza en estos versos el mismo recorrido que lleva

4 González Díaz resume el proyecto genealógico de Sarmiento: «En la lógica de Sarmiento, sin embargo, el carácter fundacional del primer poblamiento hacía de este el más importante, puesto que ligaba las Indias a los orígenes mismos de toda la humanidad. Sus protagonistas habían sido los descendientes de Túbal, nieto de Noé a través de su hijo Jafet, quienes después del Diluvio Universal habían cruzado a las Indias por la Atlántida, el gran continente de los diálogos *Timeo* y *Critias* de Platón». (González Díaz, 2012, p. 504)

5 No me voy a detener en este trabajo en la genealogía incaica.

a Túbal a América, pasando por la Atlántida, exactamente como hace Sarmiento en la *Historia de los Incas*. Así lo sintetiza González Díaz:

> Las invenciones de Annio de Viterbo formaron parte de la línea oficial de representación del pasado impulsada por los Reyes Católicos en el contexto de la unificación de los reinos peninsulares a fines del siglo XV e identificaron a Túbal, uno de los nietos de Noé, con el fundador de la monarquía hispánica de la cual Fernando e Isabel se proclamaban herederos. En la *Historia de los Incas* es Túbal, o alguno de sus descendientes, el primer habitante no solo de España sino también de las Indias, poblamiento que Sarmiento hizo posible incorporando a su relato el continente platónico de la Atlántida. (González Díaz, 2012, p. 501)

Además de la obra de Sarmiento de Gamboa, podemos pensar aquí en varias fuentes que reinterpretaron el mito de la Atlántida como origen del poblamiento americano, desde Fernández de Oviedo hasta Diego de Rosales y *La Historia general del reino de Chile. Flandes Indiano* (Baraibar, 2016) pasando por fray Diego Durán. De hecho, esta leyenda aparece claramente en *Alteraciones del Dariel* como origen del poblamiento del Darién:

> Y con valor en todo sin segundo
> hasta la Tierra Firme registraron
> y sin mojar el ancla en el profundo
> mar, a las costas del Dariel llegaron;
> y habiendo descubierto Nuevo Mundo
> a su Atlántica isla retornaron
> dejando alguna gente en sus riberas
> poblándola después de aves y fieras. (Páramo y Cepeda, 1994, p. 278)

No cabe duda de que Páramo y Cepeda se inspiró en Sarmiento de Gamboa porque se pueden identificar en los versos de *Alteraciones*

del Dariel algunas características de la geografía mítica esbozada por el propio Sarmiento. La idea del continente atlántico como un «puente» entre Europa y América es uno de los ejemplos que permiten afirmarlo: en el canto VIII, escribe el poeta que «sirve a dos mundos de constante puente» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 281), cuando Sarmiento describe la Atlántida así:

> ¿La cual, quién duda, que, estando tan cerca de España, que según fama común Cádiz solía estar tan junta con la tierra firme por la parte del puerto de Santa María, que con una tabla atravesaban como por puente de la isla a España, sino que sería poblada aquella tierra de los pobladores de España, Tubar y sus descendientes, y también de los pobladores de África, cuya vecina era? (Sarmiento, 1942, p. 42)

La ubicación cerca de Cádiz nos recuerda también lo que escribió Páramo y Cepeda algunos versos antes («de Cádiz apartada poco trecho»).

Por otra parte, *Alteraciones del Dariel* cuenta un nuevo diluvio provocado esta vez por Neptuno para explicar la desaparición de la Atlántida y la separación de los continentes americano y europeo por el océano atlántico. En efecto, Alba María López López explica en su tesis doctoral dedicada al origen de los nativos americanos que Sarmiento retomó la leyenda platónica del *Critias* según la cual Neptuno fue el primero que se hizo con la Atlántida y que el dios tuvo diez hijos para quien repartió diez provincias del continente americano. También recuerda que Sarmiento menciona la existencia de un segundo diluvio que terminó con el continente atlántico (López López, 2021, p. 33), dato que aparece igualmente en *Alteraciones del Dariel*. No cabe duda entonces de que Páramo y Cepeda se inspiró en Sarmiento de Gamboa pero no fue el único en aquella época. Dos de sus contemporáneos más famosos, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos

de Sigüenza y Góngora, también se apoyaron muy probablemente en Sarmiento para hacer de la figura de Neptuno un puente entre Europa y América. Fue lo que comentó Sigüenza y Góngora en su *Teatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe*, publicado en 1680, al respecto de aquella figura mitológica escogida por Sor Juana como alegoría del nuevo virrey en su *Neptuno alegórico*, también publicada en 1680 tras la concepción del arco triunfal cuya finalidad fue alabar a los marqueses de la Laguna, los nuevos virreyes de Nueva España, en su entrada en la Ciudad de México:

> Dije no le perjudicaba lo que yo he escrito, porque no dudo el que prevendría al elegir el asunto con que había de aplaudir a nuestro excelentísimo príncipe no ser Neptuno quimérico rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos. (Sigüenza y Góngora 1984, p. 177)

Sabat de Rivers (1983) agrega que Neptuno es considerado como descendiente de Noé («Neptuno no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraín, nieto de Cham, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales»), de la misma manera que Túbal. La americanización de aquel dios grecorromano se hace mediante la leyenda de la Atlántida y el imaginario marítimo de la época heredado de la Antigüedad, como podemos verlo en estos versos de *Alteraciones del Dariel* cuyas palabras se atribuyen a Neptuno (Páramo y Cepeda, 1994, p. 281): «Esa isla, embarazo de mí mismo,/sirve a dos mundos de constante puente,/solicitando conocer el Istmo que entre dos mares es muro eminente». Ese parentesco mítico sirve entonces la leyenda del poblamiento de América con orígenes mediterráneos al relacionarlo con las tradiciones grecorromanas, además de las seudobíblicas de Túbal.

Si Sarmiento de Gamboa no se atreve a dar una explicación definitiva a la destrucción de la Atlántida[6] (solo dice «quizás por sus pecados»), *Alteraciones del Dariel* ofrece una interpretación más precisa acerca de la desaparición de los atlantes, también caracterizados como «bélicos» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 281): Neptuno se presenta iracundo, irritado por la codicia de los españoles de la Atlántida que querían ir a saquear los mares americanos, «que han de buscar adentro en los cristales/las riquezas de perlas y corales» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 281) y por temer a que el reino atlántico superara al suyo («Pero el dios de las aguas, receloso/de ser de tanta gente sojuzgado», Páramo y Cepeda, 1994, p. 279). El dios del mar y de la tierra, convoca entonces a todos los grandes ríos americanos, «el Marañón y el Orinoco» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 282), «el río grande de la Magdalena/a quien Cauca y Gualí siguen sujetos» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 283) y a los mares y las lluvias para anegar la isla continente y para que los «españoles bélicos» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 281) no dominen su territorio marítimo y saqueen el continente de sus descendientes. Después de este nuevo cataclismo, «se quedó la noble gente/sin que a España volver pudiera alguno» y «la religión viciaron, traje y lengua» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 284), lo cual ocasionó que aquellos pueblos desarrollasen costumbres, lenguas y religiones distintas. En *Alteraciones del Dariel*, la destrucción de la Atlántida se interpreta como el castigo de dos pecados, la codicia y la hibris.

Por otra parte, Páramo y Cepeda menciona que se olvidó aquella historia antigua (Páramo y Cepeda, 1994, p. 286), pero la observación casi etnográfica que brinda de ciertas costumbres compartidas por es-

6 «Tenían mucha policía en sus magistrados, mas en fin de muchos siglos por permisión divina, quizá por sus pecados, acontesció, que con un grande y contínuo terremoto y con un turbión y diluvio perpetuo de un día y una noche, abriéndose la tierra, absorbió a aquellos belicosos y infestadores atlánticos hombres.» (Sarmiento, 1942).

pañoles y por kunas permite rastrear de otra manera aquel parentesco mítico: «También entre españoles y darieles/son las costumbres unas» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 287), idea que repite unas octavas después tomando el ejemplo de una especie de bautismo que las mujeres kunas hacían al llevar a su bebé a un lago donde lo rociaban con agua (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 288-289). Es de notar que la comparación de aquellos rituales bautismales predispone a los darieles al cristianismo, lo cual permite legitimar la cristianización y la hispanización del istmo y sus habitantes por parte de los españoles.

En las últimas estrofas del discurso de Carrisoli, queda patente la voluntad de unir a los pueblos kuna y español. Se multiplican las expresiones que hacen referencia a una alianza, como «erais todos hermanos», «esforzados amigos y parientes», «los vuestros y los nuestros ascendientes/son de un origen mismo esclarecido,/descendientes de Túbal, el primero que pobló y gobernó el imperio ibero» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 287), «pues sois hermanos, deudos y aliados» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 289).

La conclusión de la arenga deja claro el propósito de Carrisoli :

> De éste que es alto origen referido
> descendéis y os obliga la obediencia
> a rey tan soberano a quien rendido
> el mundo goza de su real clemencia;
> muera pues el pirata que atrevido
> pretende con tiránica violencia
> con auxilios del indio rebelado
> tiranizar lo regio y lo logrado.
> (Páramo y Cepeda, 1994, p. 290)

El abolengo común de los habitantes de América y de España sella la unión, que sea política, matrimonial o amistosa, entre esos pueblos y hace de su alianza una evidencia moral («os obliga la obe-

diencia») tanto para los kunas como para los españoles, así como legitima la presencia y la dominación española en el Nuevo Mundo.

Es precisamente una política colonial basada en un mestizaje estratégico la que trataron de llevar a cabo los Carrisoli en el Darién y que Páramo y Cepeda poetiza en *Alteraciones del Dariel* inscribiéndola en tradiciones míticas reactivadas por diferentes cronistas de Indias cuyo objetivo era legitimar de cualquier modo la colonización española de las Américas[7].

7 Los objetivos de Sarmiento se inscribieron en una lógica imperial y proto-nacionalista mucho más amplia: «En la misma línea, la incorporación del relato de la Atlántida en el primer poblamiento de las Indias descrito en la *Historia de los Incas* también supuso la adscripción a un modelo nacionalista de representación del pasado en otro sentido, en la medida en que tal como ha señalado Pierre Vidal-Naquet, el mito de la Atlántida ha estado constantemente asociado a las corrientes nacionalistas europeas desde su divulgación durante el humanismo en adelante, incluyendo en esta categoría sobre todo a la España del siglo XVI y a la Alemania nazi. Las Atlántidas nacionales o el mito nacional-atlántico, como el autor ha denominado a este fenómeno, operó en el caso de ambas potencias recurriendo al pasado más lejano para que estas impusiesen sus pretensiones imperiales en el presente, proclamándose herederas de una patria imaginaria tan antigua como Atenas. Agustín de Zárate, López de Gómara y Sarmiento convirtieron a la Atlántida en el puente a través del cual el pasado del Nuevo Mundo se integró a las proyecciones imperiales del proyecto político de unificación de la cristiandad impulsado por los Reyes Católicos, más allá de la naturaleza fabulosa del relato. La fórmula Atlántida-falsario empleada por Sarmiento se repetiría en el futuro acomodándose a nuevos contextos y a la invención de nuevos pasados» (González Díaz, 2012, p. 521).
En cuanto a Rosales, quien resignificó de otra manera el mito de las islas Hespérides vinculado con el de la Atlántida, Baraibar explica lo siguiente: «En este caso, Diego de Rosales acude al mito del rey Héspero y de las islas Hespérides no como hiciera Gonzalo Fernández de Oviedo, por su utilidad en la defensa de los derechos de la monarquía hispánica sobre las tierras americanas, sino por su virtualidad a la hora de construir un discurso sobre la grandeza de Chile y de los criollos chilenos.» (Baraibar, 2016, p. 25).

3. *ALTERACIONES DEL DARIEL*: LA EPOPEYA DE UN MESTIZAJE ESTRATÉGICO Y LOS ENTRESIJOS DE AMBICIONES PERSONALES

Luis Carrisoli falleció en 1701, cuatro años después de Páramo y Cepeda. Si contemplamos la precisión de los conocimientos del poeta y sus intervenciones personales en el poema, siempre afines a la política de los Carrisoli, podemos formular la hipótesis de que Páramo y Cepeda conocía a quien se volvió el protagonista de *Alteraciones del Dariel* y probablemente compuso el poema de acuerdo con él, con la idea de respaldar a este clan y de defender su proyecto en un momento (los años 1680-1690) en el cual se iba desmoronando debido a la presencia de los filibusteros que dividió aún más a los pueblos autóctonos del Darién y cuestionó las políticas de colonización.

La acción de la obra se sitúa en la misma época en que el jesuita Lucas Fernández de Piedrahita, notable cronista santafereño, fue obispo de Panamá (antes de ser nombrado gobernador de Panamá de 1681 a 1682), lo cual se menciona en el canto V. Fernández de Piedrahita es presentado como un guía evangelizador del Darién, con quien el poeta colaboró: «al prelado seguí en país extraño,/mi voluntad para con él fue tanta/y en aquesta ocasión que os he contado/yo serví de padrino al confirmado» Baltazar (Páramo y Cepeda, 1994, p. 177). Páramo y Cepeda subraya de esta manera su participación activa en la política de evangelización conducida por Fernández de Piedrahita, quien había fundado reducciones en el Darién con la ayuda de Luis Carrisoli (Martínez Mauri, 2011, p. 35)

La experiencia darienita de Páramo y Cepeda es cierta y se menciona varias veces en el poema con pinceladas anecdóticas. Por ejemplo, nos recuerda en el primer canto el hallazgo por uno de sus esclavos africanos –a quien liberó luego– de una perla que fue pertenencia del propio poeta y a la que nombró «la Perseguida» porque le trajo muchos problemas judiciales (Páramo y Cepeda, 1994,

pp. 41-43). La compara con la famosa Peregrina, perla regalada por Pedrarias Dávila a la esposa de Carlos V, Isabel, y explica que su perla, la Perseguida, que pesaba dos veces la Peregrina, despertó la codicia de muchos.

El primer canto nos regala también muchos indicios sobre los conocimientos del poeta. Describe la geografía y la hidrografía del Istmo con minuciosidad (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 49-50). Se hace eco por ejemplo de la situación minera en la región y de los conflictos que generó por aquellos años. Menciona la rebelión indígena de 1679 contra los mineros (Páramo y Cepeda, 1994, pp. 52-57) como trasfondo de las relaciones complejas entre los pueblos autóctonos del Darién (y con todos sus debates internos, que afloran ya desde el primer canto del poema[8]) y los españoles (Vives Via, 2022)[9].

8 La intervención del viejo sabio Milcón en cuanto a la revuelta presenta matices. En efecto, se opone a Dinarco, quien planteaba unirse con los filibusteros para contrarrestar a los españoles, y propone confiar más bien en los españoles: «Permitidme que os llame gente ingrata/y que a los españoles los alabe/de quien no recibimos jamás daño/en el discurso de prolijos años» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 68).

9 «El hecho de que el comienzo de la explotación de las minas coincidiera con el estallido de una rebelión indígena generó dudas entre las autoridades sobre la pertinencia de la extracción del mineral. Por ello, en respuesta al anuncio de Alonso de Mercado, por medio de una real cédula, el Consejo de Indias deliberó que antes de empezar a explotar las minas era necesario tener la provincia del Darién poblada y reducida. La extracción de oro sin este paso previo podía irritar a los indígenas y dificultar aún más la conquista de un territorio que podía ser un puente para piratas y corsarios que quisieran acceder a las riquezas del Mar del Sur. En esta línea, cuando se organizó el juicio de residencia de Alonso de Mercado en 1681, los mineros fueron acusados de cometer "excesos [...] bejando y maltrantado a los indios [...] se ocasionó alborotarse estos y tomar armas y ayudar a asistir a los cosarios para las facciones y entradas que han executado". En 1683, cuando se efectuó el juicio en cuestión, el grueso de testigos negó cualquier maltrato a los indígenas que hubiera podido desencadenar la rebelión. Algunos mineros incluso denunciaron haber sido víctimas de extorsiones por parte de los indígenas.

Sería demasiado simplista considerar una causa única para la rebelión de 1679, un conflicto que se extendió más allá de las zonas en las cuales se estaban estableciendo lavaderos de oro. Sin embargo, lo anterior evidencia que la llegada de cuadrillas de esclavos al Darién generó cierto malestar entre los indígenas. De hecho, a partir de noviembre de ese mismo año, los españoles organizaron varias expediciones armadas de castigo contra los kuna, lo que nos lleva a pensar en el abandono de los lavaderos y en una retirada de las cuadrillas de esclavos.

La presencia de numerosos americanismos sacados de varias lenguas autóctonas (quechua, caribe, arauaco, kuna, chibcha, etc.,) demuestra una erudición americana, que no debe sorprendernos en el caso de un poeta formado por jesuitas, y que es patente en el glosario final en el cual podemos encontrar «algunos nombres y ríos de la América para la inteligencia de esta obra» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 625). Son más de cien referencias que presentan a personajes del poema (caciques y habitantes autóctonos), nombres topográficos, hidrográficos, sustantivos que designan en lenguas originarias diferentes elementos de la realidad americana (frutas, pájaros, árboles) así como nombres de diferentes pueblos. Asimismo, el poeta usa muchas palabras americanas en sus versos, que pueden dar lugar a explicaciones lingüísticas o etnográficas. Carrisoli explica, por ejemplo que los descendientes de Túbal viajaron en «cavados leños» «a quien canoas nuestra gente llama» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 276). La voz poética establece luego una comparación entre la chicha y la cerveza: «acabado el cruento sacrificio/luego la chicha, vaporosa empieza,/ para los indios deleitable vicio/más que entre los flamencos la cerveza» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 387). En otras octavas, pueden abundar americanismos sin explicaciones, que podemos encontrar o no en el glosario final. Es el caso de «chaguala» (un tipo de joya de oro) y «camuture» (un músico) y no el de «bija» en los versos siguientes: «la bija les servía de vestido,/de la nariz pendiente la chaguala,/y al son del camuture que divierte» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 368).

La pericia del poeta, además de dar credibilidad a su discurso, no deja ni la menor duda en cuanto a su experiencia del terreno que describe y, por ende, a sus vínculos con varios personajes de su poe-

En todo caso, si alguien se hubiese quedado en los lavaderos, habría tenido que retirarse definitivamente cuando las tropas españolas que estaban en el Darién fueron expulsadas por una expedición pirata capitaneada por Bartholomew Sharp y John Coxon en abril de 1680.» (Vives Via, 2022, pp. 42-43)

ma. Ya vimos que ayudó a Fernández de Piedrahita en su labor evangelizadora. También leemos que conocía a Luis Carrisoli, quien muy probablemente fue una fuente de primera mano para el poeta, cuando Páramo y Cepeda escribe que fue «buen testigo don Luis» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 465) de la batalla librada con los indígenas que se rebelaron contra los españoles. El retrato que hace de Luis Carrisoli confirma que el poeta lo apoyó personal y políticamente:

> la familia de don Luis, gloriosa,
> acreditada de hijos y parientes;
> cuya lealtad constante no reposa,
> siendo todos al rey tan obedientes,
> que con vida y caudal, en paz o en guerra,
> lo conocen por dueño de la tierra (Páramo y Cepeda, 1994, p. 465)

Sigue alabando «su claro entendimiento» (Páramo y Cepeda, 1994, p. 465) y explica que Carrisoli habla el idioma de los kunas (Páramo y Cepeda, 1994, p. 467). Lo presenta como la persona más indicada para liderar la política de colonización del Darién, siguiendo los pasos de su padre Julián.

La fórmula alabada fue una estrategia política de mestizaje encarnada por la familia Carrisoli y respaldada por las autoridades que consideraban necesaria la colonización del territorio para poder explotar sus recursos auríferos[10]. Pero este proyecto, si dio algunos resultados con el padre de Luis, se hizo mucho más complejo en la década de 1670 ya que las incursiones de los filibusteros perturbaron las alianzas entre kunas y españoles y se replanteó la explotación del

10 «La colonización efectiva del territorio era un requisito indispensable para que la extracción de oro en el Darién pudiera mantenerse en el tiempo. Y, paradójicamente, el único incentivo real para la colonización del territorio darienita fue la disponibilidad de oro. Tanto asi que, durante las últimas dos décadas del siglo XVII, cuando empezó a extraerse mineral del Darién de forma sistemática, la colonización efectiva se encontraba en su fase inicial.» (Vives Via, 2022, p. 60).

oro de otra manera.

De hecho, como explica Ferrán Vives Via, el gobernador que sucedió a Fernández de Piedrahita, el conde del Palmar, Pedro Ponte de Llerena –a quien iría dedicado el poema en la última estrofa, según la nota equivocada de Orjuela sobre la que volveré más adelante–, estuvo encargado de parar la explotación del oro en el Darién por una real cédula dictada en Madrid el 12 de marzo de 1685:

> La monarquía consideraba que los constantes ataques de piratas y la insubordinación de los indígenas requerían que la región se conquistara por las armas, pero ante la imposibilidad de someter militarmente el Darién debido a la dificultad del territorio y la falta de recursos, en la península se optó por desmontar las minas, consideradas el principal incentivo para la entrada de piratas.
>
> De esta manera, la minería en el Darién quedó prohibida. Cuando la noticia llegó a Panamá y el presidente emitió los bandos correspondientes, Luis Carrisoli encabezó las reivindicaciones de los mineros ante Pedro Ponte. Carrisoli alegó que no había relación alguna entre los ataques piratas y la minería y que la presencia de los mineros en la región era la única forma de tener algún control sobre el territorio. (Vives Via, 2022, p. 49)

Entendemos que los intereses de Carrisoli eran también económicos. El poder político y la influencia que trataba de mantener sobre la región como herencia de su padre tenían como objetivo controlar la minería al luchar tanto contra las autoridades que intentaron prohibirla como contra los filibusteros.

Vives Via lo sintetiza muy bien:

> Con todo, en el interior del Darién se conformó un poder fáctico, civil-religioso, encabezado por Luis Carrisoli, quien encontró en la alianza tácita con los presidentes de la Audiencia una forma efectiva de enriquecerse y de tener control férreo sobre

> la economía minera y los españoles que habitaban el Darién. De este modo, los vecinos de Panamá que enviaban esclavos a las minas quedaron a merced del poder de la Audiencia y de Carrisoli, que solo buscaban obtener beneficios económicos. (Vives Via, 2022, p. 61)

Y es precisamente esa libertad de Carrisoli y su clan la que va a ser cuestionada por el gobernador de Panamá Pedro Luis Henríquez de Guzmán, conde de Canillas (1696 - 1699), quien denunció la corrupción local así como la evasión fiscal ya que el quinto real solo se había pagado dos veces en las últimas décadas del s. XVII en el Darién (Vives Via, 2022, p. 59). La política del conde de Canillas fue mucho más severa que la de sus predecesores, que se dejaron convencer por Carrisoli de no aplicar la real cédula de 1685, como fue el caso del Marqués de la Mina. Por eso, podemos entender que uno de los propósitos de *Alteraciones del Dariel* fue apoyar de otra manera los argumentos de su protagonista, quien peleó varias veces con el conde de Canillas, según Gallup-Díaz (2001), ya que el nuevo gobernador le reprochaba su amistad con los indígenas con quien ya no quería trabar alianzas. Es más, cuando leemos en un memorial[11] de 1691, que hace la lista de los mineros del Darién con el número de esclavos africanos que poseen, que un tal «Juan de Páramo» (citado justo antes de Luis Carrisoli) tenía entre cuatro y seis esclavos para la extracción del mineral (Vives Via, 2022, p. 51), nos damos cuenta de que Juan Francisco de Páramo y Cepeda tenía muchas razones para apoyar la política de Carrisoli y defender un mestizaje estratégico con los pueblos autóctonos del Darién, que le permitiera seguir explotando las riquezas de aquel territorio, como lo había hecho también con las perlas en el

11 Vives Via precisa que «El memorial no es especialmente meticuloso. De muchos mineros, solo se recoge el apellido» (Vives Via, 2022, p. 51), lo cual permite explicar porque no encontramos el nombre completo del poeta.

Archipiélago de las Perlas.

Por fin, estos datos permiten también corregir la identificación del «ilustre conde» referenciado erróneamente como el conde del Palmar por Orjuela en la nota 13 del último canto del poema (Páramo y Cepeda, 1994, p. 624): dada la fecha de composición del poema (1697), que corresponde al gobierno del conde de Canillas, y dado que este último quiso ponerle muchas trabas a Carrisoli, podemos deducir que se trata más bien del conde de Canillas a quien Páramo y Cepeda interpela en la última estrofa, para convencerlo de seguir apoyando la política de Carrisoli y las alianzas con los kunas[12]. Quizás el viaje a España emprendido por Páramo y Cepeda con su poema tenía como objetivo publicar aquellos versos para procurar influenciar a autoridades mayores y defender el proyecto de Carrisoli como fuese.

CONCLUSIÓN

En su *Nueva historia general de Panamá*, Castillero Calvo explica que «a lo largo del siglo XVIII, la propuesta del mestizaje fue uno de los componentes básicos para las campañas de pacificación indígena, abandonándose de esa manera la propuesta de la evangelización que fue la dominante durante el siglo XVII» (Castillero Calvo, 2019, p. 1255). En efecto, el mestizaje fue una política de colonización que se tradujo de diferentes maneras en función de los territorios americanos y de las lógicas locales. Según el antropólogo Peter Wade (Wade, 2003), el mestizaje es un fenómeno complejo, que abarca varias fórmulas y dinámicas y hasta diría yo, varios fines cuando se trata de un discurso político, como es el caso en *Alteraciones del Dariel*.

Por ejemplo, Espinosa de Rivero muestra en el caso de Perú que

12 También cabe precisar que el conde del Palmar ya era gobernador de Canarias en 1697 y que estaba en España desde 1690.

pudo ser un mito «perverso» en el proceso de construcción de la nación ya que ocultó bajo un discurso de homogeneización y blanqueamiento diferencias jerarquizadas según una lógica colonial racial (Espinosa de Rivero, 2003). Manuel Fontenla, por su parte, habló de «mestizajes estratégicos» en el caso de la historia argentina al presentar los procesos coloniales que consistieron en «una mezcla donde lo indio se incorpora a lo blanco-criollo, para desaparecer en la nueva cultura» (Fontenla, 2018, p. 22). Podemos agregar el proyecto de los Carrisoli y sus seguidores en el Darién para quienes el mestizaje fue a la vez una realidad personal y una política de colonización que se basaba en alianzas con diferentes pueblos autóctonos siempre con el objetivo de imponer la influencia ambigua de un clan en un territorio del que se pudiera aprovechar para enriquecerse. Esas alianzas permitían descartar una política de armas tomar siempre y cuando los leres y luego los caciques de los diferentes cacicazgos abogaran por unirse con los españoles en vez de pactar con corsarios o rebelarse contra Carrisoli. De hecho, este último estaba encargado de «castigar cualquier maltrato que se diera a los indígenas» (Vives Via, 2022, p. 45).

Alteraciones del Dariel se presenta entonces como un poema fuertemente influenciado por el contexto colonial local del Darién. Con la forma épica dispone de un espacio poético sólido y amplio para abarcar los diferentes aspectos culturales y sociales de un mundo colonial en formación y una plasticidad suficiente para combinar las tradiciones clásicas y de la edad moderna europea así como para incorporar el mundo kuna en el imaginario imperial español. Ofrece una nueva transposición y adaptación del mito de la Atlántida puesto al servicio del proyecto de colonización liderado por Luis Carrisoli para hacer del mestizaje una realidad legitimada por tradiciones europeas bíblicas y grecorromanas y una estrategia política acorde con los orígenes míticos de España tales como varios humanistas los reactivaron y los

reelaboraron a partir del Renacimiento.

REFERENCIAS

Baraibar, Álvaro. La construcción del discurso sobre el origen de los indígenas americanos en la *Historia general del reino de Chile* de Diego de Rosales. In: **Historia**, Santiago de Chile, vol. 49, n. 1, p.11-25, 2016.

Castillero Calvo, Alfredo. **Nueva historia general de Panamá**. Panamá: Editora Novo Art. Vol. 1, tomo 3, 2019.

Espinosa de Rivero, Oscar A. Desafíos a la ciudadanía multicultural en el Perú: el «mito del mestizaje» y la «cuestión indígena». In: **Ciudadanías Inconclusas: El ejercicio de los derechos en sociedades asimétricas**. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Disponible en: https://www.luc.edu/media/lucedu/dccirp/pdfs/articlesforresourc/Article_-_Espinosa,_Oscar.pdf. Consultado el 27 de julio de 2017.

Fontenla, Manuel. Mestizaje colonial y mestizajes estratégicos. Una mirada crítica a la relación entre historia regional e historia indígena. In: **Anuario de la Escuela de Historia**. No 30, p. 11-44, 2018.

Disponible en: http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index. Consultado el 12 de febrero de 2022.

Gallup-Díaz, Ignacio. **The Door of the Seas and Key to the Universe: Indian Politics and Imperial Rivalry in the Darién, 1640-1750**. Columbia University Press, 2001. Disponible en: http://www.gutenberg-e.org/index.html. Consultado el 4 de abril de 2023.

—The Spanish Attempt To Tribalize the Darién, 1735-50. In: **Ethnohistory**, 49, p. 281-317, 2002.

González Díaz, Soledad. Genealogía de un origen: Túbal, el falsario y la Atlántida en la *Historia de los Incas* de Pedro Sarmiento de Gamboa. In: **Revista de Indias**, vol. LXXII, núm. 255, p. 497-526, 2012.

López López, Alba María. **El origen de los nativos americanos como controversia de los siglos XVI y XVII. La aportación de Diego Andrés Rocha (1607-1688)**. Barcelona, 2021. 543 p. Tesis (Programa de Doctorat en Història Comparada, Política i Social) – Universidad Autónoma de Barcelona.

Martínez Mauri, Mònica. **La autonomía indígena en Panamá. La experiencia del pueblo kuna (siglos XVI-XXI)**. Quito: Editorial Abya Yala, 2011.

Páramo y Cepeda, Juan Francisco de, ORJUELA, Héctor H. (éd.). **Alteraciones del Dariel**. Bogotá: Ed. Kelly, 1994.

Rodríguez Hernández, Nelson Eduardo (2014). Cartografía de la frontera "bárbara": las representaciones del Darién a propósito del conflicto entre el Virreinato de Nueva Granada y los Kuna. In: **Anuario de Historia Regional y de las Fronteras**, 19 (1), p. 59-78, 2014.

Sabat de Rivers, Georgina. *El Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político. In: **University of Dayton Review**, Vol. 16, núm. 2, p. 63-73, 1983 (primavera). Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-poltico-0/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3_4.html#I_0_. Consultado el 27 de marzo de 2023.

Sarmiento de Gamboa, Pedro. **Historia de los Incas**. Buenos Aires: EMECE, Imprenta López, 1942.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. Teatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe. In: **Seis Obras**, William G. Bryant (ed.), prólogo de I. A. Leonard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, pp. 165-240.

Vives Via, Ferran. La extracción de oro en el Darién del siglo XVII. Origen y consolidación de un sistema minero de frontera (1637-1641 y 1679-1698). In: **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, 49.2, p. 29-63, 2022.

Wade, Peter. Repensando el mestizaje. In: **Revista Colombiana de Antropología**, Volumen 39, p. 273-296, 2003 (enero-diciembre).

Veneno exquisito: *Tabaré* (1888) y los imaginarios de literatura, raza y nación

Beatriz Carolina Peña[1]

"Tabaré, ye, ye, ye, / si vos sos indio, yo soy Gardel" canta con sorna el vocalista de El Cuarteto de Nos en la irreverente canción *Tabaré, That's Right* de 1991. No solo el grupo de rock uruguayo le desconoce la condición amerindia al héroe epónimo del poema *Tabaré* (1888), de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), sino que también lo acusa de ser "el precursor del racismo nacional". La razón fundamental entonada es que "con los de su misma raza estaba todo mal, / para él mucho mejor cuanto más blanca la piel", aludiendo, en particular, a la fascinación del protagonista por una joven española. Mientras la canción le dirige insolencias a Tabaré y al personaje femenino, es más cauta con la figura del célebre "poeta nacional"[2], cuya imaginación produjo la obra tardo decimonónica. No apela al autor, sino que sugiere que su influjo es asunto del pasado: "y la disertación ha llegado así a su fin / en paz descanse Zorrilla de San Martín". Al término, *Tabaré, That's Right* revierte, como al inicio, al estribillo de otra canción de fines de los sesenta titulada *Tabaré*, del cantautor uruguayo Taba-

1 Beatriz Carolina Peña es especialista en estudios coloniales y catedrática de literatura y cultura latinoamericana en Queens College (The City University of New York). Email: beatriz.pena@qc.cuny.edu.

2 Zorrilla de San Martín comenzó a recibir este título en 1879 (Achugar, 1985, p. 76 y 83).

ré Etcheverry (1945-1978), a la que también El Cuarteto de Nos refuta. Allí, las inflexiones poderosas de Etcheverry se lamentan, en queja prolongada: "¡Tabaré...! Ya no se escucha tu canto". En *Tabaré, That's Right*, el grupo de rock repite el clamor de Etcheverry y, de inmediato, clausura el tema con una réplica de alivio y burla, en coro y sin música: "¡Menos mal!".

Sintonizado, a ochenta años de distancia, con el objeto manifiesto del poema de Zorrilla de San Martín, Etcheverry parece deplorar la desaparición de la etnia charrúa al clamar nostálgico el nombre de Tabaré. Veinte años después, El Cuarteto de Nos subvierte el lamento de Etcheverry y el arraigado vínculo literario que este cantautor homenajea y rememora. Así, *Tabaré, That's Right* sostiene y celebra que el canto no escuchado hacia 1970 — sobre todo en las escuelas, donde su lectura y memorización fueron ineludibles — era el del poeta decimonónico. El grupo de rock recurre a la estridencia de la provocación soez para, al desacralizar el texto, llamar la atención de los uruguayos sobre el racismo del venerado y exquisito poema canónico de Zorrilla de San Martín. Asimismo, reitera la inautenticidad indígena del personaje de Tabaré: la voz cuenta que, cuando "era chico", le "hicieron recitar" el poema y, acaso compelido a representar al protagonista, se ponía plumas y "lentes de contacto celestes". Con esto, pone el acento en los llamativos ojos azules de Tabaré, el rasgo físico que lo convierte en la "forma imposible de la estirpe muerta", según el sujeto lírico califica la idea al alzar a los indígenas de la tumba e insuflarles vida (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 30)[3].

En la dedicatoria del poema a su esposa Elvira Blanco de Zorrilla, el autor caracteriza a su personaje central como "el pobre indio, soñada personificación de una estirpe muerta que, cuando menos,

3 Las citas del poema proceden de la edición de Íber H. Verdugo (Buenos Aires: Kapelusz, 1965). Por lo tanto, en adelante, solo se colocará entre paréntesis el número de la página.

tiene derecho a nuestra compasión" (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 20). Por otro lado, en la "Autocrítica de *Tabaré*", expone que entre "lo verdaderamente hondo" que tuvo "la ilusión de inocular" en la obra se hallaba "la sustitución de una raza por otra en un continente predestinado" (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 18). Cabe entonces cuestionar e intentar responder en estas páginas, ¿por qué si *Tabaré* pretende ser un canto elegíaco para lamentar el supuesto fin de una raza, el protagonista no es un indígena autóctono?[4] ¿Por qué, al final del "Libro Segundo", el sujeto poético expresa que "¡Para llorar, la moribunda estirpe / una pupila azul necesitaba!"? (p. 118); es decir, ¿por qué les niega la capacidad del llanto a los ojos marrones de los aborígenes[5] y los describe de color negro absoluto?

Enrique Anderson Imbert concluyó que, al considerar la obra "como poema épico", Zorrilla de San Martín había aclarado "que daba a la palabra epopeya una connotación personal: mostrar las leyes de Dios en los sucesos humanos"[6]. En consecuencia, el crítico lo catalogó como "poema católico", y adujo que "por eso resulta grosero interpretarlo, como se ha hecho, a la luz de una verosimilitud naturalista. Al describir a los indios, Zorrilla no tiene una actitud etnográfica, sino metafísica" (Anderson Imbert y Florit, 1988, p. 29-30; Anderson-ImberT, 1956, p. [xiii]-[xiv]). En mi opinión, a la crítica contemporánea le corresponde caer en la "grosería" no solo de demostrar la inverosimilitud de la representación aborigen, sino de aplicarle el *giro decolonial*

4 En el glosario, el poeta lo llama "mi imposible charrúa de ojos azules" (p. 215).

5 "pero jamás un ruego, / nunca una sola lágrima / plegó los labios, ni anubló los ojos / del dueño de las selvas uruguayas" (p. 58).

6 "El estudioso se basó en uno de los señalamientos realizados en el glosario al poema, en concreto, en la entrada de la voz "Tabaré". Allí, Zorrilla de San Martín explica:
¿Y lo maravilloso?, se me dice. Precisamente, lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que ésta sea movida por una fuerza superior.
Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador.
La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica" (p. 216).

al texto para mostrar cómo se entronca con la ideología perversa que había fundamentado las campañas de exterminio indígena del siglo XIX en la región rioplatense. Esta postura epistemológica asume el concepto de raza como "el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años" (Quijano, 2000, p. 192).

Otro asunto subyacente es la falacia del límite temporal y espacial del tema cantado. A primera vista, el poema se centra en el destino trágico de los charrúas —"¡la desgraciada estirpe, que agoniza, / sin hogar en la tierra ni en el cielo!" (p. 70)—, extinguidos por voluntad de la Providencia en el siglo XVI (no aniquilados por la de los europeos a lo largo de tres siglos ni por la de los criollos republicanos en el XIX)[7] en territorios del actual Uruguay. Pero, en múltiples instantes, la visión del destierro y muerte indígenas se hace extensiva al continente: "cuando veo tu imagen impalpable / encarnar nuestra América, / y fundirse en la estrofa transparente, / darle su vida, y palpitar en ella" (p. 28). El tono elegíaco y los espectros deambulantes dilucidan en *Tabaré* las poblaciones autóctonas como fenómenos del remoto pasado americano, perdidos "en un origen paradisíaco" con caída y condena. Este resultado estético se vincula a otros productos literarios de las repúblicas decimonónicas que aspiraban a "que la cultura criolla enmendase su propio sentimiento de desarraigo o usurpación en Hispanoamérica" (Bush, 2006, p. 413). Que la versión fantasmagórica del amerindio, revivido en beneficio de los versos, no se constriñe a los charrúas ni a la ficción se comprueba en la reveladora conferencia

7 El poco espacio no me permite detenerme en la asesina emboscada gubernamental contra los charrúas en Salsipuedes, el 11 de abril de 1831; en los subsiguientes ataques mortales contra grupos dispersos que escaparon la infame celada; en el repartimiento de mujeres y niños a familias de Montevideo para convertirlos en sirvientes, ni en la expulsión de muchos, sacados en embarcaciones y llevados a otros lugares fuera del territorio nacional. Sobre estos temas, v. el exhaustivo estudio *El genocidio de la población charrúa*, de José Eduardo Picerno. También sobre Salsipuedes y las agresiones exterminadoras a través del tiempo, v. el libro *Con las armas en la mano*, de Diego Bracco.

que Zorrilla de San Martín dictó, desde su "óptica hispana, católica y blanca" (Lema y Pena, 2011, p. 57), en el Ateneo de Madrid el 25 de enero de 1892, en el año del cuarto centenario del arribo de Cristóbal Colón al Caribe:

> *Res sacra miser*, ha dicho con razón el poeta latino: es sagrada la desgracia; por eso está bien un latido de compasión, y aun de ternura, en el pecho del poeta americano, señores, y también del pensador cristiano, cuando se piensa en el inexorable destino de las razas aborígenes americanas, que desaparecieron bajo el peso de una ley providencial que ofusca la mente y contrista el corazón (Zorrilla de San Martín, 1930, p. 58-59).

EL CIELO AZUL DE UNOS OJOS: "Y MIROME EN LOS OJOS / DO EL ALMA SE TRASLUCE"[8]

El origen mestizo y singular de Tabaré, hijo de una hermosa cautiva blanca y de un cacique charrúa, líder temido y fortísimo, complace el gusto por el misterio y el exotismo, propio del Romanticismo al que se vincula. Esta progenie, sin embargo, trasciende las exigencias de la estética romántica para enlazar con la ideología, el ánimo y los objetivos del poeta. El sentimiento de culpa de Zorrilla de San Martín lo lleva a crear un poema como ofrenda y sacrificio para apaciguar, según manifiesta en la "Autocrítica de *Tabaré*", los espíritus de los indígenas doblegados y extinguidos durante la apropiación europea de sus tierras: "oblación compasiva de la raza vencedora, para aplacar los manes de la vencida y muerta" (p. 18). Pero el poeta, conocedor y participante eficaz de su entorno ideológico-cultural y, en particular,

8 Tomo este verso del Canto XXI de la sección Paraíso, de *La divina comedia*, de Dante Alighieri. Que esta obra influyó en el poeta uruguayo se comprueba cuando admite en su "Autocrítica de *Tabaré*" la incidencia "del canto XII del infierno" en una parte del texto (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 17).

de la desestimación y discriminación del amerindio, intuyó que, para suscitar compasión por un charrúa, no podía configurar a un nativo con una fisonomía tipificada[9].

Asimismo, en cuanto al argumento, si Tabaré no hubiera tenido los ojos azules, Blanca no se habría sentido atraída por él, porque el personaje no habría sido acreedor del interés de una española: "el indio / de ojos extraños de color de cielo... / Blanca esa noche se encontró llorando, / al acordarse del salvaje enfermo" (p. 75). De manera preliminar, podría decirse que lo que destaca a Tabaré, en términos de merecer ser figura central del texto y favorecido con el afecto de Blanca, es la herencia europea, cuyo signo externo es el color de los ojos[10]. Asimismo, su posición en la ficción es la del primer mestizo de la Banda Oriental cuyas características físicas y psicológicas europeizantes lo humanizan, aun siendo en parte charrúa, para así acceder al lector decimonónico que busca conmover.

Cuaja, entonces, en el Libro Primero de la obra, el arribo en el siglo XVI de los conquistadores a las orillas del río Negro, territorio de los indígenas charrúas; la intervención bélica del cacique Caracé, que había coordinado el ataque con sus guerreros; la muerte de la mayoría española; la huida de los europeos sobrevivientes; el abandono en la playa de Magdalena, una de las mujeres de la expedición; su apresamiento y violación por parte de Caracé; el nacimiento y bautismo de Tabaré, y, casi enseguida, la muerte de la cautiva.

Pese a la violencia de su origen, Tabaré inspira amor en su madre Magdalena, de quien hereda los ojos azules y la capacidad humana del llanto: "Siempre llorar la vieron los charrúas; / siempre mirar al cielo, /

9 Aun cuando Tabaré no posee una apariencia charrúa integral, Zorrilla de San Martín pronóstico que los entendidos objetarían la inferioridad del personaje: "¡La epopeya! oigo clamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista, y con un caserío y una selva por teatro!" (p. 216).

10 Quizá para enfatizar el aspecto cultural, Blanca no es blanca en la epidermis, sino por pureza y procedencia: "esa otra niña, la de tez morena, / Blanca, la hermosa, la inocente Blanca" (p. 67).

y más allá ... Miraba lo invisible, / con los ojos azules y serenos. [...] Hay luz en la mirada de la esclava, / luz que alumbra sus lágrimas de fuego" (p. 41)[11]. También de ella el niño obtiene el bautismo: "le ha entregado, sollozando, / el gran legado eterno" (p. 44). La ceremonia sacramental, de la que Magdalena es sacerdotisa[12], distancia al recién nacido del resto de los charrúas pues lo humaniza al convertirlo en criatura de Dios. Lo limpia del pecado original con el don de la salvación, le otorga el carácter de cristiano y lo "blanquea" a través de la gracia de Jesucristo que brilla sobre el individuo bautizado (Pegis, 1957, 33; Friedman, 1981, p. 65)[13].

Por intermedio del sacramento y de la ascendencia materna, Tabaré gana un alma que vierte por los ojos[14]. La función principal de la mirada azul es, entonces, revelar en Tabaré la presencia de alma, emanación que procede de Dios, habitante de la morada celeste. De hecho, una vez el poema explicita que el mestizo "es capaz de alumbrar, con luz del alma, / esos sus ojos de color de cielo" (p. 75). Esta conexión refractaria entre la mirada, la luz y el alma, de inspiración neoplatónica, también la revela Jesús en el Evangelio de Mateo 6:22: "La lámpara del cuerpo es el ojo; así que, si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz; pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas".

11 Como víctima martirizada, se la conduce, gradualmente, a la cima de esa santidad, sustentada, en parte, por el nombre de procedencia bíblica: "Es la hermosa mujer del Evangelio" (p. 44).

12 El episodio del bautismo, místico y plástico, nos presenta a Magdalena caminando silenciosa y "a paso lento, / con el niño en los brazos" hacia el río. En el rito, todo el cosmos participa: "El Uruguay, al ofrecerle el agua, / canta con el juncal un himno nuevo. / Se eleva, en transparentes espirales, / el primitivo incienso; una invisible aparición derrama / el resplandor del nimbo entre los seibos". Comparece un orfeón invisible de ángeles: "Se adivinan cantares / a medio pronunciar, que flotan trémulos, / y de seres que absortos los escuchan / se cree sentir el contenido aliento; hay sonrisas posadas / entre los puros labios entreabiertos / de un invisible coro, que, en el aire, bate a compás las alas en silencio. / Hay contacto del cielo con la tierra. / Y aparece el misterio" (p. 44-45).

13 Según tradiciones legendarias, diversos negros gentiles blanquean tras ser bautizados como cristianos (Friedman, 1983 p. 65).

14 Se parafrasea la frase de Tamar en *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca: "Por los ojos vierto el alma".

Tabaré reaparece en el Libro Segundo del poema veinte años después del bautismo. Don Gonzalo de Orgaz y "diez arcabuceros" lo llevan detenido al pueblo de San Salvador junto con otros charrúas apresados en la selva, mientras "muchos quedaron / tendidos en el campo" (p. 70). Después de presentar al conjunto indígena como imperturbables en su salvajismo, el foco cae en el joven Tabaré, a quien se perfila como una especie rara, un híbrido que no es blanco ni aborigen, siendo ambos. Su aspecto de nativo blanqueado y su sensibilidad de blanco aindiado provoca extrañeza y atrae la atención de Blanca, la joven hermana de Don Gonzalo:

> Salen de sus viviendas las mujeres
> y los hombres a verlos;
> ni una impresión se nota en sus semblantes:
> todos caminan impasibles, fieros.
>
> ¡Ah! ... todos no; no todos. ¿Quién es ese
> que se detiene trémulo?
> ¿No es su pupila azul? Azul, no hay duda.
> ¿Qué hay en ella? ¿Terror? ¿Asombro? ¿Miedo? (p. 73).

El rasgo fisonómico que establece la diferencia de Tabaré respecto de su grupo es el matiz de los ojos. Ese azul, "color del cielo, de la lejanía, del agua; en la mayoría de los casos, considerado como transparente, puro, inmaterial y frío" es el "color de lo divino, de la verdad" (Oesterreicher-Mollow y Murga, 1983, s. v. *azul*). Cargado de significados benignos, el azul difiere del tono de la mirada charrúa: "negros los ojos, como el odio negros" (p. 71). La equivalencia entre *ojos* y *odio* carga de perversidad a los indígenas; y, con la epanadiplosis, el endecasílabo persiste en lo pernicioso. El color negro ocupa "el lugar más alejado de la divinidad". En efecto, "está ampliamente asociado con la enfermedad, la locura, la muerte, la corrupción y lo maligno". Además, constituye "la marca de la alteridad que en Europa demarcó

los límites entre la civilización y la barbarie (o la monstruosidad), el bien y el mal, los órdenes superior e inferior del ser" (Wey-Gómez 1992, 201; mi traducción[15]).

Si bien tanto los ojos de Blanca como los de los indígenas son negros, el color acarrea connotaciones opuestas en cada caso. Los de la española son refulgentes: "¿Para quién brillan esos ojos negros, / profundos hasta el alma, / y en que la luz del sol de Andalucía / brillo de estrellas presta a las miradas?" (p. 67). En contraste, los charrúas reflejan "en los ojos obscuros el abismo" (p. 70), como si se tratara de la imagen de la morada infernal. En Mateo 6:23, Jesús alerta también sobre la espesura de las tinieblas del alma de quien rehúye a Dios: "Si la luz que hay en ti es oscuridad, ¡qué densa será esa oscuridad!". Y, si en los charrúas se descubre algún resplandor, este es perverso: "Parece que, en el fondo / de esos ojos, a intervalos, / un monstruo luminoso se moviera, / sus anillos flexibles revolviendo" (p. 70-71).

La discrepancia entre Tabaré y sus compañeros no es solo física, sino también metafísica, porque los atributos simbólicos "azul" y "negro" se anclan en unos órganos que, por ser los principales de la percepción sensorial, están muy vinculados "con la luz, con el sol, con el espíritu". El ojo constituye "el símbolo de la percepción espiritual, pero también —como «espejo» del alma— [es] instrumento de la expresión anímico espiritual" (Oesterreicher-Mollow y Murga, 1983, s. v. *ojo*). Los ojos indígenas asustan pues nos asoman a la vacuidad espiritual y a la maldad intrínseca. La siniestra mirada del grupo de charrúas, prisionero en el pueblo, no revela ni un distante influjo espiritual: "no hay en su rostro inmóvil / ni siquiera un reflejo / del espíritu extraño y concentrado / que, al parecer, lo anima desde lejos" (p. 71).

15 Para evitar la repetición de esta aclaratoria, me responsabilizo del resto de las traducciones del inglés al español.

Los ojos de Tabaré están abiertos a la existencia espiritual por el bautismo; transfieren la bondad de la madre, pueden ver más allá y manifiestan vida interior. Por esto, el mestizo se siente atraído hacia Blanca, ya que la presencia de la joven inocente le evoca, casi por intuición, un borroso recuerdo de Magdalena: "Y él clava en ella los azules ojos, / [...] alumbra sus pupilas / el cercano reflejo / de algo como una aparición radiosa" (p. 74). En esencia, la mirada azul indica que, entre aquellos con quienes ha vivido por veinte años desde su nacimiento, Tabaré es el único individuo poseedor de alma y humanidad, y, por consiguiente, de la capacidad de llorar. Se trata del "indio imposible, el extranjero, / el salvaje con lágrimas" (p. 185).

UN ESTADIO INFERIOR: EL *HOMBRE-CHARRÚA*

Las diferencias culturales en aspectos "como la dieta, el habla, la indumentaria, las armas, las costumbres y la organización social" eran decisivas en el mundo clásico para distinguir y apartar a los foráneos. Estos criterios etnocéntricos se impusieron también durante la Edad Media, y entrañaron tanto poder como rasgos culturales para determinar la monstruosidad de una raza, que han prevalecido como elementos de juicio al intentar establecer si otros sujetos con quienes nos topamos pertenecen a nuestro grupo (Friedman, 1981, p. 26). Por otro lado, si bien los seres fabulosos catalogados por el naturalista latino Plinio llegaron a ser obsoletos en Europa, la vitalidad de estos mitos no se agotó en el imaginario colectivo. Así, llegado el momento, estas introyecciones saltaron a América con los europeos y les proveyeron una perspectiva familiar para percibir a los nativos del Nuevo Mundo (Friedman, 1981, p. 206-207).

La configuración de los charrúas en *Tabaré* demuestra que los criterios para enjuiciar al amerindio habían cambiado muy poco desde el siglo XVI. De hecho, Zorrilla de San Martín, "el patricio le-

trado" (Achugar, 1985, p. 99), evocó a fines del siglo XIX la óptica de los conquistadores, aún vigente por desgracia, que achacaron a los indígenas la condición de salvajes irredimibles. Dada la reputación, fama y ubicuidad de *Tabaré*, investido del "carácter ritual y cuasi-sacramental que el texto tiene para todo uruguayo" (Achugar, 1985, p. 92), la imagen siniestra y repulsiva de los charrúas se legitimó en la colectividad. Con el correr del tiempo y respaldada por otras claves del ámbito cultural, tal representación se fue estampando en las nuevas generaciones, hasta el punto de que un ex presidente de Uruguay expresó en un artículo hace catorce años: "No hemos heredado de ese pueblo primitivo ni una palabra de su precario idioma, ni el nombre de un poblado o una región, ni aun un recuerdo benévolo de nuestros mayores, españoles, criollos, jesuitas o militares, que invariablemente les describieron como sus enemigos" (Sanguinetti, 2009). Siguiendo la designación *monstruos races*, de Friedman, propongo que el poema *Tabaré* conforma a los indígenas como una "raza monstruosa".

Comenzando desde el rasgo más externo, una marca de extrañeza para repudiar al individuo era su existencia "fuera del marco cultural de la ciudad" (Friedman, 1981, p. 30). La civilización en *Tabaré* está representada por San Salvador: "un villorrio español" (p. 53), fundado por Juan de Ortiz a las orillas del río del mismo nombre. La voz poética magnifica la villa como una aparición maravillosa: "El pueblo aquél / sentado en el desierto / como un aventurero temerario, / ¿es algo más que una visión de gloria? / ¿Brotó del suelo, o descendió de lo alto?" (p. 53). En contraposición, el espacio fuera del asentamiento está cargado de elementos negativos: "¿Qué hay más allá? Lo ignoto, lo imprevisto, quizá lo sobrehumano; / algo más que la muerte, más obscuro... / ¿Quién se llega hasta él? ¿Quién va a retarlo?" (p. 55). En estos versos, lo desconocido se considera amenazante y terrible; y, en otros, las dilatadas extensiones de la selva ocultan seres mortíferos que perciben la sangre como chacales asesinos:

Allí donde tan solo se ve un grupo
de chircas o de cardos,
hay rostros escondidos en la sombra,
siempre despiertos, sangre olfateando.

Allá en el matorral algo se mueve...
¿Quién trepa en el barranco?
¿Sentís un grito en la lejana orilla?
Es la muerte... si váis, veréis su rastro (p. 55).

La posesión de lenguaje era otro elemento central para definir la pertenencia o exclusión de individuos (Friedman, 1981, p. 29). *Tabaré* no niega del todo la capacidad lingüística de los charrúas. Como ejemplos, se halla la alocución inicial de Caracé en la que reclama a Magdalena como su único motín de guerra y la arenga de Yamandú para incitar a los indígenas a la lucha contra los españoles. No obstante, el texto está cargado de referencias a los rugidos, alaridos y aullidos de los nativos, sonidos que los aproximan más a las fieras que al género humano. Cuando Yamandú le habla a su gente, "feroz alarido, y pavoroso, / en los aires revienta; / nadie, a fauces humanas, esos gritos, / al escucharlos de noche, atribuyera" (p. 150). El mismo Yamandú reconoce la bestialidad de su discurso: "los perros que devoran a las lunas / no ladran como yo" (p. 148). Cuando "las indias viejas" se dejan oír durante el funeral de "un viejo cacique", sus articulaciones semejan el sonido de un ave zancuda: "Hay en sus voces algo de chirrido, / que acaso el grito del *chajá* recuerda" (p. 139). Hasta el llanto desgarrado de Tabaré se compara, en un punto, con los sonidos de las bestias: "Sus sollozos, cual rugidos / de fieras moribundas, se dilatan" (p. 117).

Otro recurso para establecer la inferioridad de los charrúas es la animalización: "¿Sentís moverse ese cardal cercano, / y ese roce de cuerpos escondidos, / que se arrastran, cual suele, entre los juncos, / arrastrarse callado el cocodrilo?" (p. 155); "la tribu [...] obscuro rebaño

de culebras" (p. 152). A lo largo de todo el poema, hay abundantísimas referencias al tigre como término de paridad con aquellos. Las comparaciones se basan en la apariencia intimidante: "*Caracé*, en cuyo cuerpo / las heridas se cuentan / como las manchas en la piel del tigre, / y por eso le prestan obediencia" (p. 35). También se ciñen a la irracionalidad: "Héroes sin redención y sin historia, / sin tumbas y sin lágrimas! / Indómitos luchasteis ... ¿Qué habéis sido? / ¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?" (p. 64). La voz poética llama héroes a los indígenas escasas veces; y, si bien, en el primer verso de esta estrofa los tilda de tales —aunque olvidados e intrascendentes—, en el tercero y cuarto, igualando el *indio* al *tigre*, cuestiona si la lucha fue valentía y estrategia u odio e instinto puro. Por asociación, ambos vocablos, el explícito "tigre" y el implícito "indio", vehiculan el significado de *bestia*.

El desplazamiento de los aborígenes que entran al pueblo de San Salvador como prisioneros de Orgaz se compara con el de las fieras: "No son tigres, aunque algo / del ademán siniestro / del dueño de las selvas se refleja / en el andar de aquellos hombres". Luego de calificarlos como "hombres", el verso siguiente plantea una dicotomía muy similar a las de las denominaciones de las razas monstruosas: "Son el *hombre-charrúa*" (p. 70). La combinación sintáctica de "nombre más nombre" yuxtapone dos significados para que se excluyan mutuamente. El maridaje forja la idea de un híbrido, un organismo aberrado o un nuevo ser que podría añadirse al catálogo latino de seres fabulosos.

La animalización se acentúa con una peculiar circulación sanguínea: "la sangre apresurada / circula bajo de ellos, / como corre callado, entre las breñas, un rebaño de fieras que va huyendo". Sigue con contracciones equinas: "con rápidos espasmos / se sacuden sus miembros; / sus músculos, elásticos y duros, / al asalto y la carrera están dispuestos" (p. 71). Para completar el cuadro del rostro, cuyo marco grotesco es un "cabello, / en crenchas lacias, rígidas y oscuras, / que

enlutan más aquel huraño aspecto" (p. 71), se les atribuye una "dilatada nariz, y estrecha frente" y, "entre sus labios pálidos y gruesos", se coloca la dentadura de una bestia: "semejantes / a los colmillos del jaguar sediento, / brillan, entre los labios taladrados, / los dientes blancos, con horrible gesto" (p. 72).

Ciertos usos de los charrúas contribuyen a su estampa desfavorable. Ciertamente, "las costumbres curiosas del indio parecen seleccionadas para chocar, hasta para repugnar al lector" (Bente, 19, p. 20); por ejemplo, cuando las viejas elaboran una bebida alcohólica, "mastican algo, que al brebaje arrojan" (p. 139) o, cuando los familiares del viejo cacique difunto lo lloran, se cortan "los dedos, con el filo / de sus hachas de piedra" (p. 139). Como breve excurso, se comenta que hace trece años, el renombrado antropólogo uruguayo Renzo Pi Hugarte, quien desconoce "el aporte de los charrúas a la conformación de una cultura e identidad nacional" (el mismo hilo temático de Zorrilla de San Martín), se dirigió en una entrevista a los que, por burla, ha denominado "charrumaníacos", y los invitó a que, "ya que son tan estrictos, que vuelvan a resucitar" los bien conocidos "viejos rituales funerarios de cortarse una falange como señal de duelo por el muerto" ("Tabaré, That's Right: Renzo Pi Hugarte y los charrúas", 2010).

Otras costumbres, proyectadas en el poema como faltas morales, son: 1) la poligamia y la explotación, atribuidas a Caracé, "que tiene diez mujeres / que aguzan las espinas de sus flechas, / y los fuegos encienden de su toldo, / y el jugo de las palmas le fermentan" (p. 35); 2) la desidia: "y el que miraba, más allá, tendido / con su eterna indolencia, / a sus mujeres fermentar la chicha, / y levantar las pieles de la tienda" (p. 133); 3) la libidinosidad encarnada en Yamandú, mientras observa a Blanca "con las negras pupilas luminosas / en lascivia empapadas" (p. 171), y en el señor que sujeta a Magdalena: "Pálida como el lirio, / sola con vida entre los muertos queda. / *Caracé* que a su lado se detiene, / con avidez felina la contempla" (39); 4) la violencia sexual contra una

mujer blanca: "llegaos en silencio / al tálamo sangriento de la selva..." (p. 40); 5) las desmesuras sexuales y alcohólicas, tanto individuales: "¿Sentís la risa? *Caracé* el cacique / ha vuelto ebrio, muy ebrio" (p. 50), como colectivas: "Las tribus embriagadas / aullaban a lo lejos / ... Tras la salvaje orgía, / vendrá el cacique ebrio; / vendrá a buscar a su cautiva blanca" (p. 47).

Por otra parte, dada por sentada la bastardía del pueblo charrúa, el poema pone en tela de juicio su valor, futuro y existencia desde unos presupuestos utilitaristas: "¿Dónde va? ¿Qué persigue? Tras su paso, / sobre ese hermoso suelo, ¿qué nos deja?" (p. 34). Establece, además, el desmerecimiento del territorio y de la naturaleza idealizada:

> ¿Para él está formada
> esa encantada tierra,
> que a los diáfanos cielos de diciembre
> retribuye una flor por cada estrella?
>
> ¿Para él, sus grandes ríos
> cantando se despeñan
> los himnos inmortales de sus olas?
> ¿Qué fue esa raza que pasó sin huella? (p. 34).

En síntesis, el poema plantea que la maravilla natural no pudo haber sido creada para "una raza, / falta de luz" (p. 34), que se condena a sí misma. Pero el yo poético a veces vacila; muestra la angustia de quien es incapaz de descifrar un misterio y se siente inseguro de la solución concebida. Por ello, ya considera a los nativos criaturas de Dios en decadencia terminal: "En esa raza, de un excelso origen / aún el vestigio queda, / como el toque de luz amarillento / que un sol que muere en los espacios deja"; ya los condena desde su nacimiento: "¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso, / que surgió oscura de la luz eterna?" (p. 34). Sin embargo, priman los criterios del desvío moral de la etnia charrúa y de su atracción de una merecida condena divina:

"Nacida para el bien, el mal la rinde; / destinada a la paz, vive en la guerra ..." (p. 34).

Zorrilla de San Martín se dispuso a ser la voz que le cantara a la etnia que enjuicia extinta. Le era imposible hacerlo sin menospreciarla, no obstante, porque no se identificaba con esa. Se propuso una labor para la que poseía el talento artístico, pero no la conexión emotiva ni atávica. "El poeta, que siente en su sangre el pasado, más de español que de charrúa, no podía deslustrar en su poema, la herencia española" (Verdugo, 1965, p. XXI). Zorrilla de San Martín experimenta la culpabilidad del blanco, habitante de tierras invadidas y expoliadas, pero lucha contra esa desazón y elabora diversas racionalizaciones para aplacarla. Justifica la posesión del territorio uruguayo y americano con la idea de la inferioridad amerindia y el castigo de la Providencia por la pérdida de la gracia divina. La carencia del bautismo cristiano desgaja al charrúa del tronco ascendiente de Adán, el padre de la humanidad. Dirigido a su marido Don Gonzalo de Orgaz, "jefe de la plaza", el parlamento terminante del personaje de Doña Luz, despojado de sentimentalismos, es el que reproduce la postura auténtica del autor. Doña Luz, la castellana, es su *alter ego*: "esos salvajes / hombres no son; / la redención cristina / no alcanza a redimirlos, / pues para ellos no fue: no tienen alma; / no son hijos de Adán, no son Gonzalo; / esta estirpe feroz no es raza humana" (p. 78)[16].

16 Esta afirmación se respalda con la disertación "Descubrimiento y conquista del Río de la Plata", impartida por el autor en el Ateneo de Madrid el 25 de enero de 1892. En algunas secciones, hay tan marcada similitud con *Tabaré*, que es como encontrarse con el poema en prosa:
"Mirad al hombre que allí existía: procede de una noche misteriosa y vive sumergido en ella; despojo de las tempestades del alma y de la naturaleza, vino acaso formando caravanas sin historia; a excepción de algunas semicivilizaciones que agrupan algunas razas en torno á fragmentos monumentales o vestigios de civilizaciones humanas sin recuerdo, el hombre vaga, desnudo y solitario, como el ciervo o el tigre, por los bosques, las montañas, las costas o las llanuras; va triste; sufre acaso la nostalgia de su olvidado divino origen; el tiempo le ha teñido la piel con los cambiantes del rojo; tiene la frente estrecha, los cabellos rígidos, el pómulo saliente, los ojos pequeños, melancólicos y negros; parece que camina a tientas, en actitud huraña, irresoluta y desconfiada; es un extranjero; en su cara casi no se refleja

UN EJEMPLAR DE LAS "RAZAS INTERMEDIAS"

Para aquel fin de ofrendar, como integrante "de la raza vencedora", una "oblación compasiva" a los espíritus abatidos de los aborígenes, el poeta requería, en la obra obsequiada, una víctima inocente. Ciertamente, sin esta no hay sacrificio. Zorrilla de San Martín debió desechar la noción de concebir a un charrúa *des-almado*, miembro de la inhumanidad proscrita, como víctima propiciatoria. Para la inmolación, requirió a un sujeto de mayor valía, ejemplar de, lo que denomina, las "razas intermedias" (p. 26). Formó a un individuo que, como los cimientos del asiento ficticio español de San Salvador, mostrara miembros corporales "con sangre de dos razas amasados" (p. 53).

No es nada nuevo apuntar el mestizaje de Tabaré: "El autor sólo quiso encarnar en la individualidad flotante y un tanto fantasmal de su protagonista el conflicto de las dos razas, de las dos almas, pugnando dentro del ente fronterizo y errabundo" (Zum Felde, 1956, p. [XVII]). Ahora bien, esas dos almas no podrían ser, como se asumiría, la indígena y la española, puesto que —se ha demostrado— la primera no existe en los aborígenes del poema. Se trata más bien de la lucha en un alma, palpitante en el mestizo Tabaré, de dos fuerzas atávicas: la del charrúa y la del blanco. Rehuyendo generalizaciones, es conveniente examinar qué rasgos, además del fundamental de los ojos, antes analizado, patentizan ese carácter fronterizo de Tabaré.

En cuanto a su nombre de origen tupí, "la palabra *Tabaré* está compuesta", según explica el autor en el glosario a la obra, "de las voces *Taba*, pueblo o caserío, y *re*, después; es decir el que vive solo, lejos

el alma; parece impasible, atónito; habla en voz baja; nunca ríe; apenas si una amarga sonrisa contrae alguna vez sus labios, formando en ellos una mueca desdeñosa o sarcástica; luego gritando, mata rugiendo, pero muere en silencio; no ama, no espera, no canta sino alguna que otra melodía triste y monótona, y, lo que es más triste, señores, el desgraciado no sabe llorar. ¿Era para ese hombre el mundo espléndido sobre cuyas cumbres hemos volado?" (Zorrilla de San Martín, 1930, p. 57).

o retirado del pueblo" (p. 215). En conjunto, el personaje forma una naturaleza dual: "Esa línea es charrúa; esa otra … humana. / Ese mirar es tierno… / ¿No hay, en el fondo de esos ojos claros, / un ser oculto con los ojos negros?" (73). Pero este binarismo no es étnico, sino entre especies. La oposición línea charrúa / línea humana expresa, otra vez, la exclusión de lo humano en los charrúas. Por esto, los atributos positivos le vienen a Tabaré del lado español, por ejemplo, la esbeltez: "¡Extraño ser! ¿Qué raza da sus líneas / a ese organismo esbelto?" (p. 73). A diferencia de otros indígenas, en cuyas descripciones se destaca la estrechez de la frente[17], Tabaré posee en la suya lugar para el entendimiento: "Hay en su cráneo hogar para la idea, / hay espacio en su frente para el genio" (p. 73).

La indumentaria también lo distingue: "La blanda piel de un tigre / ha ceñido su cuerpo" (p. 73). Esta variación robustece la naturaleza pensante del personaje y lo distancia del charrúa-fiera, en tanto este anda desnudo: "Cruza el salvaje errante / la soledad de la llanura inmensa, / y el amarillo tigre, como él hosco, / como él fiero y desnudo, la atraviesa" (p. 33). El vestido, contrario a la desnudez, es "consecuencia y expresión de la capacidad del ser humano a sentir pudor o vergüenza" (Oesterreicher-Mollow y Murga, 1983, p. 224). Este atavío, como símbolo, vehicula otro significado más complejo que el de ser un sujeto consciente del cuerpo: Tabaré como salvaje noble. Por su fiereza, peligrosidad e instinto sanguinario, el tigre constituye,

17 De Caracé, los nativos cautivos y "*Sapicán*, el cacique más anciano", se menciona la "estrecha frente" (p. 37, 58, 59 y 72). La insistencia en la pequeñez frontal no solo atañe a una característica física típica de los charrúas. Tras ella hay un signo del reducido intelecto de los amerindios. En este caso, *frente* sustituye *inteligencia* en una relación metonímica que aún se emplea para menospreciar la capacidad intelectual de alguien. Esta interrelación se confirma en el episodio en el que el Padre Esteban trata de sosegar el enfado de Tabaré. Confundiéndolo con un fantasma por su deambular nocturno, los españoles de la ciudadela lo atrapan. La ira provoca una metamorfosis en el personaje: "Es el indio puro; / es el charrúa de la frente estrecha; / … Como del fondo oscuro del abismo / vuelan las aves negras, / del fondo de su alma se levantan / las fierezas ingénitas" (p. 103-104).

a lo largo del texto, el elemento principal de comparación con el charrúa. Tabaré se viste con la piel de esta bestia; pero su apariencia no es intimidante porque el adjetivo *blanda* debilita el concepto *tigre*. Así, Tabaré compone una fiera mansa.

Otro rasgo para la conformación de la alteridad de Tabaré es la ausencia de pintura facial: "no se ha pintado el rostro" (p. 73). Los europeos vieron como salvaje e intimidante la costumbre de algunos pueblos de decorarse el cuerpo. Por ejemplo, el doctor Diego Álvarez Chanca, un expedicionario en uno de los viajes de Colón, expresó en una carta al Cabildo de Sevilla que la pintura negra de ciertos caribes atrapados los afeaba o le generaba terror: "venían tiznados los ojos é las cejas, lo cual me paresce que hacen por gala, é con aquello parescían más espantables" (Álvarez Chanca, 1893, p. 55). Se infiere que la ausencia de pintura del rostro de Tabaré hace su apariencia más cercana a la europea que a la indígena, y, por tanto, suscita menor rechazo. De su lado, los aborígenes aparecen teñidos en dos episodios bélicos: en uno, llamados a la guerra, "se han pintado las caras y los cuerpos / con rayas muy azules y muy negras" (p. 133); y, en otro, listos para el ataque, ambiguamente, muestran e infunden miedo: "¿No veis, entre las ramas, asomarse / las temerosas caras de los indios, / embijadas de rojo, y dibujadas / con trazos verdes, negros y amarillos?" (p. 155).

El mismo efecto sosegador se logra con la ausencia en el labio de Tabaré de un objeto no especificado (debe tratarse del tembetá)[18], y del que hay otras referencias en el poema siempre aliadas a los combatientes. Este "signo del guerrero" (p. 73) parece ser parte de la parafernalia o atavíos de batalla que sirve para amedrentar al enemigo y demostrar resistencia al dolor y al miedo. Tabaré no lo lleva y el

18 *tembetá*, vocablo guaraní, es un adorno de piedra o metal colocado en una horadación del labio inferior (Morínigo, 1998, p. 715-716).

texto no explica el porqué de esta diferenciación, si por razones de edad o rango. Parecería una distinción gratuita, creada solo para desemejar y despojar al personaje de intenciones bélicas, en contraste con el grupo que lo acompaña al entrar prisionero al pueblo. Acaso, el rasgo pacifista lo dibuje como aliado más que oponente. Este Tabaré no beligerante, pálido, acongojado viene a ser, entonces, el único indígena "que inspira amor, o desazón, o duelo" (p. 73) a Blanca y al yo poético con voz de "trovador cristiano" (p. 65). Los sentimientos intuitivos los inspira "algo misterioso" procedente de "su azorado aspecto" (p. 73). El aura enigmática del personaje trasciende el efecto de los ojos azules y lo revela pronto como sujeto trágico.

En suma, Tabaré está europeizado a través de los siguientes rasgos: ojos azules, alma bautizada y sentimental, frente amplia para albergar el raciocinio, cuerpo cubierto y esbelto, no lleva el "signo del guerrero" en el labio ni pintura en la piel, ama el recuerdo de su madre blanca y se siente atraído hacia la andaluza Blanca. Sin embargo, a partir del episodio en el que Tabaré se indigna por el acoso de los guardias castellanos, su posición pacífica se modifica y, de pronto, se convierte en oponente de Don Gonzalo, la autoridad colonial. Así, el indígena se desplaza de una actitud sumisa a otra rebelde, pero no violenta. En esto es la contraparte de Yamandú, quien, una vez asumido el cacicazgo en la selva, convoca la guerra contra los españoles.

El encuentro entre Ordaz y Tabaré es tenso. El colono llama al nativo para que le explique qué hacía alrededor de la casa principal a altas horas de la noche. Como indicio de su próximo final inmerecido, el joven (semejante a Cristo ante Pilatos) no se defiende. Por momentos, denota al charrúa, pues apenas gruñe adolorido: "suena un ronco gemido en su garganta; / pero calla" (p. 107-108). El blanco intenta dialogar; pero Tabaré, a quien se barbariza en este trance, se le despoja de la capacidad del habla. Asimismo, como signo de la incompatibilidad de las facciones representadas, no hay comunicación

posible entre los dos personajes: "Quiso en la boca / de *Tabaré* asomar una palabra; / alzó la frente ... ¡y la inclinó de nuevo! / Mudo y sombrío, abandonó la estancia" (p. 108). Ante el silencio del nativo y la elocuencia de las advertencias de la esposa, Orgaz expulsa a Tabaré del pueblo. No obstante, la rebeldía de este se ve doblegada cuando, muy enfermo y solo en el bosque, cae ante la tumba de su madre: "La cruz abre los brazos a su lado; / la cruz de la cautiva. / Parece que, inclinando la cabeza, / al indio inerte en su regazo abriga" (p. 130). Este acto simbólico significa la aceptación del cristianismo y la rendición ante los valores europeos. Ahora es cuando la víctima, digna de amor y piedad, está lista para generar la catarsis en el lector.

SOBRE EL CADÁVER DEL MESTIZO

El poema es elegíaco, pero contiene poca queja sentida, mucho reproche y degradación para los indígenas y una apología al español. En la dedicatoria de *Tabaré*, Zorrilla de San Martín le contesta a su esposa Elvira Blanco, quien, según dice, le había pedido que dejase vivo a Tabaré: "No: tu idea era imposible". Y, acaso estableciendo una identificación entre su mujer y la ficticia joven española, se dirige a aquella con el nombre de esta: "Blanca —tu raza, nuestra raza—, ha quedado viva sobre el cadáver del charrúa" (p. 21). El muerto es Tabaré, víctima inocente de Don Gonzalo de Orgaz. Embargado de fiebre y con esfuerzos sobrehumanos, el protagonista había regresado al pueblo, desde un lugar recóndito de la selva, para entregar a la joven desmayada, tras rescatarla de las manos libidinosas de Yamandú[19].

19 En el pasaje en el que Blanca se despierta en la selva y se encuentra víctima de rapto por Yamandú, la apariencia grotesca del aborigen y su actitud divertida y despiadada están diseñadas para incrementar el terror en el personaje y la repulsión en el lector, quien se identifica con la víctima y detesta al victimario. La crueldad del personaje viene a justificar su muerte a manos de Tabaré: "Una estúpida risa lo contrae / con una mueca bárbara; / la cabellera rígida y obscura / sobre el pintado rostro se derraman / el cuerpo tiembla, y el jadean-

Asumiendo que Tabaré había sido el raptor, Orgaz le traspasa el pecho con la espada cuando lo ve con Blanca en brazos.

La palabras citadas de Zorrilla de San Martín a Elvira Blanco/Blanca son congruentes con su propósito, según lo plantea y ejecuta: cantarle al indígena vencido y extinto; pero, como se expuso antes, el autor decidió que su obra literaria no podía configurar a un charrúa inocente como figura central, ni aun como pretendida ofrenda a los espíritus de los aborígenes, sombras errantes en la selva. En consecuencia, idea la víctima en un mestizo que, al matar al formidable Yamandú y salvar de violación a una mujer blanca, demuestra que en él no prevalece "la primitividad salvaje de su tribu", heredada del padre, sino "la sentimentalidad caballeresca de los héroes cristianos" (Zum Felde, 1956, p. [XVI]), recibida de la madre.

La progresión antagónica es: el mestizo aniquila al indígena culpable; el europeo aniquila al mestizo inocente. Como resultado, quien parece sustraerle la existencia futura a los charrúas no es Gonzalo, el español, sino Tabaré, el mestizo, porque es quien elimina al cacique Yamandú, el último líder. Con este acto, deja acéfala a la tribu, que queda reducida y dispersa en la selva. No se puede evadir la conclusión de que, en el fondo, la fórmula que el texto parecería proscribir es la del mestizaje. Esta postura resulta ultraconservadora cuando se recuerda que, en 1891, a apenas tres años de publicarse *Tabaré*, José Martí, en su ensayo más famoso, se referiría al continente como "nuestra América mestiza".

Tras la palabra exquisita con la que el talento artístico de Juan Zorrilla de San Martín engalanó la composición, se agazapa el vene-

te aliento, / al rozar la garganta, / forma un sonido, intermitente y áspero, / que se acelera, y al rugido alcanza" (p. 171). Otro detalle odioso es que, en medio de la lucha contra los españoles, Yamandú abandona a los charrúas tan pronto como se apodera de Blanca: "¿No es *Yamandú*, el cacique, / el que huye allá en la sombra? / Corre, volviendo el rostro abigarrado, / huye, trepando las cercanas lomas" porque "el indio ha conquistado / lo que su ardor provoca" (p. 162).

no o la ideología racista del autor uruguayo y de la sociedad blanca de su tiempo. Así, el refinamiento poético pudiera actuar como un muro de contención para bloquear la lectura crítica aun de los sujetos afectados. "La sofisticación de la agresión racista suele desarmar o impedir la respuesta del discriminado" (Zurbano Torres, 2015, p. 19). Con la excepción del protagonista, humanizado con ojos azules, rasgo físico europeizante, el texto animaliza al resto de los indígenas. Concordante con un imaginario excluyente, los charrúas se representan como repulsivos seres sin alma que, distantes de la humanidad española asentada a orillas del arroyo San Salvador, desmerecen el territorio que ocupan. En consecuencia, se configuran con rasgos justificadores de su extinción, como la irracionalidad, el sangriento afán vengativo y la intimidante lascivia perniciosa: Caracé, en el pasado, y Yamandú, en el presente textual, acometen contra los españoles y raptan mujeres blancas. De allí, el destino tenebroso al que la voz enunciadora, perfilándolo como voluntad divina, condena a la etnia charrúa.

REFERENCIAS

Achugar, Hugo. *Poesía y sociedad* (Uruguay 1880-1911). Montevideo: Arca, 1985.

Álvarez Chanca, Diego. Carta del doctor Chanca. In: Coll y Toste, Cayetano. *Colón en Puerto-Rico; disquisiciones histórico-filológicas*. Puerto-Rico: Tip. al vapor de La Correspondencia, 1893. p. 36-88.

Anderson Imbert, Enrique y Florit, Eugenio. *Literatura Hispanoamericana: Antología e Introducción histórica. Tomo 2*. Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, 1988.

Anderson-Imbert, Enrique. Foreword. In: Zorrilla de San Martín, Juan. Tabaré: an Indian *Legend of Uruguay.* Translated into English verse by Walter Owen. Washington, D.C.: Pan American Union, 1956. p. [vii]-[xviii].

Bente, Thomas O. *Cumandá* y *Tabaré*: dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano. In: *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, D.C., Estados Unidos, v. 41, n. 1, p. 15-23, 1991.

Bracco, Diego. *Con las armas en la mano: charrúas, guenoa-minuanos y guaraníes*. Montevideo: Planeta, 2013.

Bush, Andrew. La poesía lírica en los siglos XVIII y XIX. In: González Echevarría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del Descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos, 2006. p. 391-414.

Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Lema, Álvaro y Pena, Fiorella. Romanticismo y Nación. Configuración de la nacionalidad uruguaya desde la evolución del Romanticismo: Adolfo Berro y Juan Zorrilla de San Martín. In: *Revista* [SIC], Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, n. 3, p. 57-61, dic 2011.

Morínigo, Marcos A. *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos.* Versión actualizada por Marcos Alberto Morínigo Vázquez-Prego. Buenos Aires: Claridad, 1998.

Oesterreicher-Mollow, Marianne; Murga, Purificación (versión y adaptación). *Diccionarios Rioduero: Símbolos*. Madrid: Rioduero, 1983.

Pegis, Jessie Corrigan. *A Practical Catholic Dictionary*. New York: Hanover House, 1957.

Picerno, José Eduardo. *El genocidio de la población charrúa. Documentación* **y análisis**. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.

Quijano, Aníbal. ¡Qué tal raza! *Revista del CESLA*, Varsovia: Center for Latin American Studies (CESLA) de la Universidad de Varsovia, n. 1, p. 192-200, nov 2000.

Sanguinetti, Julio María. El Charruismo. In: *El País digital*. Montevideo, Uruguay, 19 de abril de 2019. Disponible en: http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit_411886.asp. Accedido el 9 de marzo de 2023.

Tabaré, That's Right: Renzo Pi Hugarte y los charrúas. In: *Montevideo Portal*. Montevideo, Uruguay, 26 de febrero de 2010. Disponible en: https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Renzo-Pi-Hugarte-y-los-charruas-uc104044. Accedido el 9 de marzo de 2023.

Verdugo, Íber H. Estudio preliminar. In: *Tabaré.* Zorrilla de San Martín, Juan. Verdugo, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965. p. IX-XXXV.

Wey-Gómez, Nicolás. Cannibalism as Defacement: Columbus' Account of the Fourth Voyage. *Journal of Hispanic Philology*, Tallahassee, Florida State University, v. 16, n. 2, p. 195-208, 1992

Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Verdugo, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965.

Zorrilla de San Martín, Juan. Autocrítica de Tabaré. In: Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Verdugo, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965. p. 13-19.

Zum Felde, Alberto. Prólogo. In: Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1956. p. [VII] – [XXIII].

Zurbano Torres, Roberto. Racismo vs. socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre / contra el colonialismo interno). *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Santiago: Universidad de Chile, n. 4, p. 11-40, abril 2015.

A mulher indígena em *O Guesa*, de Sousândrade

Ana Santana Souza[1]

1. PARA INÍCIO DE CONVERSA

Neste texto, abordo *O Guesa,* poema épico, composto por treze Cantos, escrito entre 1854 e 1884, pelo maranhense Sousândrade. O poema narra a jornada do Guesa, jovem a ser sacrificado ao deus do Sol, conforme a tradição dos povos muíscas da Colômbia. Antes de ser imolado, o Guesa deveria percorrer o Suna, caminho antes percorrido por Bochica, herói civilizador dos muíscas. A narrativa sousandradina tanto é constituída pelos motivos edênicos que faziam da terra americana, antes da colonização, um paraíso, assimilando, assim, a versão dos primeiros cronistas, como também inclui a realidade local tal como se apresentava na época, fugindo, desse modo, à tradição romântica da idealização.

O Guesa, publicado inicialmente de modo fragmentário como *Guesa errante,* é apontado pela crítica como a principal obra do poeta, com destaque para os Cantos II e X, conhecidos, respectivamente,

1 Ana Santana Souza é professora aposentada do Centro de Educação da UFRN, instituição em que concluiu o Doutorado em Literatura Comparada. Também é membro correspondente da Academia Maranhense de Letras e se dedica ao ofício de poeta, romancista e ensaísta.

como *Tatuturema* e *Inferno de Wall Street*. Em ambos, a estrutura narrativa própria dos demais Cantos é alterada, aproximando-se mais do texto próprio para o teatro.

O texto que se segue parte de minha pesquisa de doutorado (Souza, 2008) e atualiza algumas referências. Meu interesse aqui incide, principalmente, sobre o indígena brasileiro tematizado no Canto II. O narrador, vindo dos Andes peruanos, pernoita num barracão e acorda para perder-se no redemoinho da dança do Tatuturema. Nesse fragmento, indígenas e personagens históricos ou míticos, num delírio vertiginoso provocado por bebidas indígenas, prestam honras a Jurupari, entidade ligada à natureza e demonizada pela catequização. Através do ritual diabólico, o poeta critica a corrupção do indígena brasileiro pelo colonizador.

Na minha leitura, destaquei as vozes das mulheres que denunciam a condição feminina indígena na colônia. Sem deixar de reconhecer as contradições do poeta, procurei extrair da obra os aspectos que a colocam à frente da produção indianista do período Romântico.

2. *O GUESA:* APROXIMAÇÕES AO AUTOR E À OBRA

Joaquim de Sousa Andrade, maranhense de Alcântara, nasceu em 1832. Órfão, herdou o patrimônio rural da família, com o qual bancou viagens por vários países, no continente europeu, africano e, principalmente, americano. Além de *O Guesa*, sua produção inclui ainda, entre outras, *Harpas Selvagens, Harpas Eólias, Novo Éden,* e as póstumas *Harpa de Ouro e Liras perdidas.*

Em 1871, após outras viagens, acompanha sua filha, que estudaria nos Estados Unidos, lugar de publicação de vários Cantos de *Guesa errante*, obra sucessivamente ampliada e corrigida nos anos seguintes. Fixa residência em Nova Iorque, aí permanecendo desde a chegada até 1885. Na época, torna-se colaborador do jornal *O Novo Mundo.*

Retornando ao Brasil, leciona língua grega no Liceu Maranhense. Falece em 21 de abril de 1902. Um mês antes, publicou, no jornal maranhense *O Federalista*, um fragmento intitulado *O Guesa, o Zac*, com a indicação de que seria a continuação do Canto II de *O Guesa*. Os versos destoam, no tema e na forma, da proposta de *O Guesa*. Por essa razão, não é anexado como parte contínua do poema épico de Sousândrade nas publicações originais ou atualizadas da obra.

Sousândrade foi abolicionista e republicano, de caráter democrático, com interesse mais direcionado para o indígena, mas sua biografia é recheada de contradições. A crítica tem apontado inúmeras delas. Lobo (2012) observa que, ao mesmo tempo em que o poeta maranhense se apresenta moderno quanto a aspectos relacionados à escravidão, à política e ao indígena, possui um lado conservador de fundo moralista.

No que diz respeito ao modo como aborda o tema da mulher, por exemplo, sabe-se que o poeta defendia o direito de as mulheres serem eleitoras e elegíveis, ainda que restringisse esse direito, conquistado somente em 1930, às mulheres que contribuíam com as rendas do Estado. Por outro lado, o poeta foi um crítico das relações amorosas e do comportamento feminino que não se enquadrasse nos ideais monogâmicos, enquanto ele mesmo mantinha diferentes relacionamentos, não limitados às convenções sociais do matrimônio. O moralismo do poeta em relação às mulheres pode ser observado no Canto X, em que o guesa condena o movimento *Free* Love dos Estados Unidos, que combatia as convenções sociais que submetiam as mulheres a relações conjugais sem amor (Carneiro, 2017). O poeta tinha uma preocupação com a educação feminina, mas a crítica identifica que não se tratava de uma visão emancipatória da mulher, mas apenas o cuidado com a manutenção do papel feminino na garantia do bem-estar da família.

Outra contradição importante diz respeito ao tratamento dado pelo poeta ao indígena. O interesse pelo indígena é próprio da 2ª geração ro-

mântica, a qual, cronologicamente, Sousândrade se filia. Apesar de a abordagem do poeta não se limitar ao modelo idealizante da época, seu projeto sofreu duras críticas. O projeto sousandradino desenvolve um movimento entre referências culturais, linguísticas e literárias e não literárias, oriundas da oralidade e da escrita, de diversos continentes, sempre num movimento de estudos bibliográficos e de escuta, o que revela um avanço em relação ao nacionalismo da época, pois aponta para um pan-americanismo. A despeito disso, apesar de reconhecer a importância revolucionária de Sousândrade, o italiano Cuccagna (2004) concluiu em suas pesquisas que o poeta defendia uma proposta integracionista do sujeito indígena ao modelo republicano. Para o pesquisador, "é clara a intenção neocolonialista da política indigenista sousandradina" (Cuccagna, 2004, p. 164). O projeto do poeta maranhense visaria integrar o indígena a um modelo político-social do homem branco, de base republicana e cristã. Um projeto alternativo ao modelo monárquico, mas, ainda assim, colonizador, uma vez que não reconhecia o modo de vida indígena como adequado. As conclusões de Cuccagna não são equivocadas, mas, como ele mesmo reconhece nas considerações finais, ainda que com pouco espaço para explorar as contradições: "não se podia pedir um comportamento diverso a um homem que era sempre um membro da classe dominante ocidental, que acreditava na superioridade indiscutível dela e que, afinal de contas, não conhecia adequadamente o índio" (Cuccagna, 2004, p. 174). O pesquisador afirma ainda que suas conclusões sobre o projeto do poeta maranhense são positivas, principalmente se interpretadas à luz da época do qual era filho.

Certamente, contextualizar o pensamento do poeta é indispensável a qualquer crítica séria. Isso não o exime das responsabilidades, mas ajuda a entender suas contradições. Por exemplo, ao criticar o modo como Sousândrade percebia a mulher é injusto simplesmente desqualificar toda sua percepção acerca da educação feminina, quando observamos outros aspectos. Evidentemente, seu olhar é si-

tuado na visão que a época tinha do papel da mulher na sociedade. Apesar de notadamente sublinhado pelo olhar patriarcalista, o poeta se importa com a formação das filhas Maria Bárbara, resultado do casamento do poeta, e de Valentina, filha de uma escrava que teria acompanhado a irmã, provavelmente, na condição de aia. É sabido que a filha legítima teria recebido educação formal, mas, segundo as pesquisas de Torres-Marchal (2014), também Vanna, como ficou conhecida a outra filha, teve alguma educação formal. O pesquisador chega a essa conclusão porque, ao voltar dos Estados Unidos, a moça teria sido professora e diretora no Collegio de Indústria, fundado pela irmã em São Luís. Anos depois, as duas e a mãe de Maria Bárbara teriam fundado outra escola em Santos.

Sem negar as contradições de Sousândrade, minha intenção continua sendo a de observar o projeto que ele construiu em viagem por diferentes culturas. O trajeto, que privilegia o continente americano, indica que o poeta comungava do desejo de seu tempo de encontrar na própria natureza americana os motivos da literatura nacional. É possível confirmar esse entendimento na *Memorabilia* de 1876:

> É em nós mesmos que está nossa divindade. Não é pelo *velho mundo* atrás que chegaremos à idade de ouro, que está adiante além. (...) Nesta natureza estão as próprias fontes, grandes e formosas como os seus rios e as suas montanhas; ela à sua imagem modelou a língua dos seus Naturais – e é aí que beberemos a forma do original caráter literário qualquer que seja a língua diferente que falarmos (Sousândrade, 2002, p. 195).

Nesse fragmento, evidencia-se na fala do autor que ele procura suas fontes na natureza e cultura americana. Com isso, Sousândrade amplia o indianismo dos seus contemporâneos, mais focados nas cores locais brasileiras. A crítica que identifica suas contradições também reconhece que as fontes do poeta maranhense aparecem em constante diálogo com o passado clássico ocidental. Apesar disso, a

aproximação entre culturas possibilitou uma obra interétnica e interlinguística, que reúne línguas ocidentais, nativas e neologismos.

As misturas e as invenções linguísticas podem ser algumas das causas que explicariam a não compreensão da obra em seu tempo. Sua linguagem fragmentária com versos elípticos e sintéticos não é de fácil entendimento. Nas *Memorabilia* de 1877, Sousândrade demonstrava ter ciência de que escrevia para outra época: "Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes" (Sousândrade, 2002, p. 197). Seria preciso mais que esse tempo imaginado pelo poeta. Somente em 1964, por meio dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, seria publicada a *ReVisão de Sousândrade*, obra reeditada posteriormente (Campos; Campos, 2002). A publicação dos irmãos Campos lançaria novas luzes sobre *O Guesa*, poema que continua provocativo na forma e no conteúdo.

3. *O GUESA*: UMA NARRATIVA AMERÍNDIA

As críticas quanto a um posicionamento de Sousândrade que apontaria para um neo-colonialismo do indígena, como subentende-se da análise de Cuccagna (2004), tornariam *O Guesa* um subproduto da colonização, ainda que o autor tenha dado prevalência ao indígena em sua narrativa. Segue um trecho do poema para refletir sobre isso.

> Dos Incas nos *quipos*, Amautas
> São Goethe, Moisés, Salomão,
> O Byron, o Dante,
> O Cervante,
> Humboldt e Maury capitão,
> (Canto X, p. 243)[2]

2 Os fragmentos do poema O Guesa foram transcritos da versão original publicada pela Academia Maranhense de Letras (Sousândrade, 2003).

Nesse fragmento, o poeta reúne a inteligência inca, europeia e norte-americana, colocando-as ao lado de personagens bíblicos. Nos quipos – cordões com nós e de cores diferentes usados, no Império Inca, para o registro de dados e também para fazer contas – os amautas (sábios, filósofos, conselheiros incas) são associados a Goethe, Moisés, Salomão, Byron, Dante, Cervantes, Humboldt e Maury capitão, este último hidrógrafo norte-americano e criador da meteorologia náutica. Vê-se que o poeta, fazendo jus à metáfora da costura, enlaça em cordões heterogêneos de múltiplas cores, numa reinvenção antropológica, diversos substratos culturais. Ao colocar os amautas ao lado de nomes importantes do conhecimento elaborado pelo ocidente, o poeta estaria, em uma primeira leitura, reconhecendo que a cultura da sociedade Inca antes do "descobrimento" já havia atingido um alto grau de desenvolvimento. Entretanto, numa leitura descolonizada, a compreensão pode ser outra. Por mais que procure demonstrar que a sociedade Inca é tão brilhante quanto a cultura do colonizador, ainda assim o poeta precisou usar essa referência para reconhecer o valor da sabedoria indígena. De qualquer modo, se considerarmos o contexto em que ele escreveu, precisamos reconhecer que colocar as culturas em pé de igualdade já foi um grande feito.

Sem querer ficar à caça de elementos que absolvam o poeta de suas contradições, farei, contudo, um apanhado positivo da narrativa sousandradina. Mesmo não livre de um certo ocidentalismo clássico, o poema articula um olhar para a diferença que a colônia impõe à narrativa do colonizador. A presença indígena transnacional é o primeiro elemento de destaque. Ela está já no título e nas duas citações que antecedem o primeiro Canto. O Guesa é um indígena e sua origem é anunciada pelo autor em duas epígrafes. A primeira, coletada da enciclopédia *L'Universe*, organizada por César Famin em 1837. A segunda foi transcrita de *Vus dês Cordillères, et monuments* dês *peuples indigènes de l'Amèrique,* publicada em 1810 pelo naturalista e viajante

alemão Alexander Von Humboldt. Embora ambas as epígrafes deem notícia da lenda, a segunda, que Sousândrade anuncia como uma narrativa mais científica, é um trecho maior com informações mais amplas sobre o Guesa.

A lenda, inserida no mundo mítico-cultural pré-colombiano dos povos muíscas, narra o sacrifício do Guesa. Aos 15 anos, o jovem era levado em procissão, com todas as honras, pela via sagrada do Suna, lugar em que seria sacrificado pelos Xeques, os sacerdotes, como alimento ao sol. Na tradição, o Suna teria sido percorrido por Bochica, herói civilizador da tradição muísca. Como vimos, Sousândrade se apropria da lenda para contar sua própria narrativa do Guesa, numa relação entre ficção e autobiografia. Escolher um narrador indígena e com ele se confundir, apesar de todas as indicações de um projeto reformista republicano/cristão, amplia geográfica e culturalmente as fronteiras nacionais para dimensões continentais. A narrativa de Sousândrade é pan-americana. Isso revela que o poeta encontra um elo entre os povos dos quais se ocupa: a condição de explorados pelo colonizador europeu.

As regiões andina e amazônica são os principais espaços que Sousândrade utiliza em sua narrativa ameríndia. Na área andina, Sousândrade dedica especial atenção aos Incas. O poeta maranhense parece ter sido, como reconhece Cuccagna (2004, p. 87), "o único dentre os seus contemporâneos brasileiros a reservar, em uma criação literária, um espaço tão amplo aos episódios" da conquista do império Inca. Cuccagna acredita que Sousândrade, além dos textos de historiadores, deve ter usado informações extra-literárias colhidas enquanto retornava de sua experiência norte-americana. Talvez, por isso, o poeta tenha optado pelo discurso direto, como se reproduzisse uma escuta, ou, por outra, fosse testemunha dos fatos.

Sousândrade também abordou a resistência chilena dos Araucanos aos espanhóis, destacando a atuação do cacique Caupolican

que impôs a derrota do conquistador Pedro de Valdívia, obrigando-o a ingerir ouro líquido. O poeta ocupa-se ainda da conquista do império asteca, fazendo referências a personagens como Guatimozin, Montezuma e Hernán Cortés. A conquista e devastação de indígenas é tematizada em outros momentos, como no Canto IX e X. No rastro das denúncias do Padre Bartolomeu de Las Casas, Sousândrade trata, ainda que de forma breve, dos acontecimentos de conquista da ilha caribenha do Haiti, batizada pelos conquistadores de Hispaniola. Em *Inferno de Wall Street* (Canto X), o poeta denuncia, de forma sucinta, a espoliação do indígena por parte dos holandeses, que adquiriam a ilha de Manhattan em troca de bugigangas de pouco valor comercial.

A nenhum desses episódios o poeta deu a relevância que deu à temática incaica. Essa é constante em todo o poema, com referências mítico-culturais que ampliam a função simbólica e poética da narrativa (Cuccagna, 2004). Já no Canto I, o poeta dá início à abordagem da queda do império Inca:

> "Cândidos Incas! Quando já campeiam
> Os heróis vencedores do inocente
> Índio nu; quando os tempos s'incendeiam,
> Já sem virgens, sem oiro reluzente,
> "Sem as sombras dos reis filhos de Manko,
> Viu-se... (que tinham feito? e pouco havia
> A fazer-se...) num leito puro e branco
> A corrupção, que os braços estendia!
> "E da existência meiga, afortunada,
> O róseo fio nesse albor ameno
> Foi destruído. Como ensanguentada
> A terra fez sorrir ao céu sereno!
> (Canto I, p. 3)

O prenúncio da queda é esboçado no Canto I e melhor desenvolvido no Canto XI. Nesse Canto, o Guesa retorna ao sul pelo Oceano

Pacífico. Durante a viagem defende a união das Américas, enquanto contempla os Andes. A narrativa prossegue e o Guesa resgata do passado pré-colombiano o paraíso antes da queda. Huaina-Cápac, em *flashback*, entra em cena e divide, antes de morrer, o império com os filhos Atauhalpa e Huáscar. Durante o inventário, transparece o ódio, duplamente indicado, pela conquista e colonização. O fragmento em que o velho pai se expressa diretamente tem cinquenta e seis versos marcados cada um por aspas simples. Estas iniciam cada verso e só os fecharão no final do grupo de quarenta versos em que exalta a qualidade dos filhos. A sequência que narra a conquista de Tahuantinsuyu atribui em parte a vitória do conquistador Pizarro à discórdia dos irmãos e à inocência indígena:

> Ai, a discórdia dos irmãos! e entraram
> Os estrangeiros qual d'inferno o açoite;
> E a fandangada odiosa entenebraram
> Do pobre indiano a derradeira noite.
>
> [...]
>
> Dupla amostra, de paz e de grandeza,
> Quer ele honrar o encontro que aliança
> Firma co' o branco, que há para defesa
> Raios, trovões, corcéis, espada e lança
> (Canto XI, p.292)

A narrativa da ascensão e queda do império Inca despertou o interesse do gaúcho Manuel de Araújo Porto-Alegre, no seu poema americanista *Colombo*. Entretanto, Sousândrade incluiu em sua narrativa o episódio da morte de Atahualpa, uma das mais poéticas de *O Guesa*. O episódio denuncia a virulência da conquista.

Se a narrativa mito-cultural incaica é uma das mais poéticas, a que ocorre na região amazônica, Canto II, será uma das mais comen-

tadas pela crítica sousandradina. O Canto II se inicia pela descrição da natureza amazonense ao amanhecer. Uma "visão celeste" comparada, pelo poeta, a um "vaso de fina porcelana", que atravessado pelos raios solares, tivesse os relevos da pintura iluminados. A cena é vislumbrada enquanto o barco a vapor em que o narrador está, vindo dos Andes peruanos, singra o rio e se aproxima da margem. Prosseguindo no seu suna, quanto mais perto chega, mais a descrição vai se distanciando das primeiras horas da manhã e da visão paradisíaca e se aproximando da noite e da realidade indígena. As flores da alegria que compunham o quadro descritivo da manhã murcham. O cenário agora está sob uma "luz morta" e uma "nuvem de poeira". A miséria, que sequer perturba o estrangeiro conquistador, é a realidade herdada pelo indígena, confirmada pelo testemunho sousandradino:

> O estrangeiro passa: que lhe importa
> A magnolia murchar, se elle carece
> Tão só d'algumas flores? ...Anoitece
> N'um somno afflicto a natureza morta!
>
> (...)
>
> Que mentirosos gênios predestinam,
> Deus clemente! Nos quadros do Amazonas,
> Tanta miséria ao filho d'estas zonas
> Onde em salmos os dias matutinam!
> (Canto II, p. 22)

A magnólia, metáfora do indígena, só tem a atenção do colonizador enquanto serve aos interesses deste que, depois de corrompê-lo, logo o abandona à sua própria sorte. A transformação do estado edênico em estado de decadência, "o sono aflito" em que mergulha a "natureza morta", pode ser confirmado por versos como os que se seguem:

Selvagens – mas tão bellos, que se sente
Um bárbaro prazer n'essa memória
Dos grandes tempos, recordando a historia
Dos formosos guerreiros reluzentes:
Em cruentos festins, na vária festa,
Nas ledas caças ao romper da aurora;
E à voz profunda que a ribeira chora
Enlanguecer, dormir saudosa sesta...
A voz das fontes celebrava amores!
As aves em fagueira direcção
Alevantando os vôos, trovadores
Cantavam a partir o coração!
Selvagens, sim; porém tendo uma crença;
De erros ou boa, acreditando n'ella:
Hoje, se riem com fatal descrença
E a luz apagam de Tupana-estrella.
(Canto II, p. 23)

O paraíso rememorado pelo poeta é o do selvagem, "dos formosos guerreiros reluzentes" que em "cruentos festins" comemoravam seus feitos. Tais festins tanto podem ser uma referência à caça como aos rituais antropofágicos. De qualquer modo, o índio vivia em consonância com a natureza. Nos quatro últimos versos, o poeta lamenta a então descrença do indígena, último estágio de sua degradação.

Com a catequização, os índios passaram a crer em Tupã (Cascudo, 1983) como um Deus, à semelhança do Deus judaico-cristão. Porém, degradados, riem do Deus imposto. A crença em Tupã, seja resultante da catequese ou na sua relação com a natureza ("Tupana-estrela"), "de erros ou boa", com a degradação do índio, se perde porque fica evidente que a esperança prometida pela nova religião era falsa:

Destino das nações! Um povo erguido
Dos virgens seios d' esta natureza,
Antes de haver coberto da nudeza

O cinto e o coração, foi destruído:
E nem pelos combates tão feridos,
Tão sanguinárias, bárbaras usanças;
Por esta religião falsa d' esp'ranças
Nos apóstolos seus, falsos, mentidos.
(Canto II, p. 23)

O povo da nação indígena se ergueu dos seios da natureza. A nudez era uma característica da relação entre o selvagem e seu espaço natural e suas crenças eram profundamente resultantes dessa relação. Daí a mitificação dos elementos naturais na cultura das Américas reafirmados por Sousândrade como, a título de exemplo, "Inti-Deus", "Tupã-estrela". A religião imposta pelo colonizador, configurada na imagem de "Tupan-Caramuru" (Canto II, p. 32), composição que indica a apropriação do mito indígena pelo branco, com "Tão sanguinárias, bárbaras usanças" era falsa, e mentirosos eram seus apóstolos. Então se aniquilam as esperanças do autóctone que, caído na miséria, compõe o quadro pintado por Sousândrade: "Anoitece/n'um somno afflicto a natureza morta" (Canto II, p. 22).

Diante do quadro de degradação e miséria, Sousândrade revitaliza o mito de Jurupari. Mas o poeta maranhense não resgata o antigo culto indígena que tinha em Jurupari um filho do Sol, um reformador. O ente indígena é tomado na sua versão demoníaca, conforme lhe impingiram os missionários jesuítas. O mito surge no fragmento do *Tatuturema*, dança-pandemônio que constitui a parte nuclear do Canto II de *O Guesa*. Após aportar à margem do Solimões, fazer o reconhecimento do lugar e identificar os sinais de destruição do autóctone amazonense, o Guesa pernoita num barracão e acorda em meio ao ritual indígena.

O fragmento do *Tatuturema*, assim como o *Inferno de Wall Street,* do Canto X, tem uma estrutura que foge completamente ao padrão regular do poema *O Guesa*. Mais teatral do que narrativo, o inferno

do Guesa mais parece um espetáculo dos estados de sonho (ou pesadelo).

A demonização do mito de Jurupari serve a Sousândrade por, pelo menos, duas razões. A primeira, para chamar a atenção para o estado de degradação em que se encontrava o indígena amazonense, denunciando não só o seu abandono depois de corrompido, mas também denunciando a degradação de toda a sociedade em que ele se inseria. E nisso concordamos com Cuccagna (2004, p. 135) quando ele afirma que o *Tatuturema* "é a ambiciosa atuação poética de uma síntese frenética e paródica do passado, e especialmente do presente, de toda a vida social, política, religiosa e cultural brasileira". Certamente, nessa dança teatral, o poeta coloca em cena não apenas personagens da cultura indígena, mas de todo o cenário cultural brasileiro, dos mitos à história, dos sacerdotes e rituais cristãos aos pajés e cultos indígenas, da língua portuguesa ao tupi-guarani e a neologismos. Tudo num caldeirão em que todos se correspondem na visão do inferno.

A dança do *Tatuturema* serve a Sousândrade também por uma segunda razão. Ao se apropriar do mito do Jurupari sem resgatar sua natureza primeira de divindade solar e conservando sua demonização, o poeta atenta para o caráter mestiço da realidade brasileira e possibilita uma reavaliação da identidade nacional, tão cara ao Romantismo brasileiro. Tendo essa convicção, discordo de Cuccagna (2004, p. 162) que, mesmo depois de uma leitura atenta dos aspectos míticos do Canto II, vê neste "as linhas de um programa de política integracionista e aculturadora" e, ainda, assegura:

> Até agora sempre mostramos como para o poeta a degradação do autóctone resultava da ação dos ocidentais. No entanto, é indubitável como no 'Tatuturema' ele dirige implicitamente uma crítica também à cultura indígena que conservava as tradições socioculturais tidas como bárbaras (consubstanciadas

> no rito do Jurupari). Era necessário, pois, extirpar essa barbárie e, para fazê-lo, urgia um programa adequado que pudesse trazer plenamente a civilização e o progresso (Cuccagna, 2004, p. 162).

Entendo que o poeta, no episódio do *Tatuturema*, ao optar pela versão demoníaca do mito do Jurupari, acrescenta realismo à pintura idealizadora romântica e às cores inocentes com as quais o próprio poeta, em outros versos de *O Guesa*, traça a imagem que teria o indígena antes da colonização. Não só isso. No Canto II, o indígena tem consciência de si, do meio em que vive, da falsidade da religião do colonizador. Ele atua desmascarando a pretensa supremacia do europeu:

> (*Coro dos Índios*:)
> - Mas os tempos mudaram,
> Já não se anda mais nu:
> Hoje o padre que folga,
> Que empolga,
> Vem conosco ao tatu.
> (Canto II, p. 25)

Nos versos acima, em discurso direto, a voz uníssona dos indígenas anuncia a mudança dos tempos. É certo que já não prevalece a cultura do nu. Jurupari foi demonizado e o padre, que identificava no culto uma diabolização, agora participa da dança do Tatuturema. Como tudo isso poderia acontecer numa versão pré-colombiana do mito? A dança, no Canto II, é uma carnavalização da cultura nacional:

> O poeta deu vida a essa particular representação pensando nela como em um contexto infernal, em que, em uma única noite, índios de diferentes grupos étnicos da grande bacia do amazonas (Ticuna, Mura, Tupinambá, Umauá, Mundurucu, Macu, Baniua, Bororo, etc.), presenciam os ritos cerimoniais e a dança do *tatuturema* oferecidos ao ente Jurupari, confraterni-

> zando caoticamente com religiosos, aristocratas, mercadores, eruditos, literatos, cientistas, personagens lendárias e alegóricas, escravos, políticos, ministros e funcionários do governo imperial; e sem esquecer da presença do próprio Guesa-Sousândrade, procurando esquivar-se da perseguição dos *Xeques* muíscas, símbolo dos que na atualidade hostilizavam e denegriam o poeta (Cuccgana, 2004, 135).

O fragmento do *Tatuturema*, como se fosse uma farsa teatral, reúne, em tom jocoso, os diversos personagens citados acima por Cuccagna. As vozes, no espetáculo, são atribuídas, no mais das vezes, a personagens designados com nomes retirados da história (D. João VI, Abreu-Lima, Napoleão) da literatura (Dante, Lamartine, Byron, Gonçalves Dias), da ciência (Agassiz, Spix e Martius) do contexto indígena (Teguna, Humauá, Taguaibunussu, Konian-Bebe, Maccu,). Além destas, aqui apenas exemplificadas, outras vozes anônimas aparecem em coros (de vigários e de índios) ou representando grupos como príncipes, ministros, comendadores, alviçareiras, escravos e comerciantes. Também animais como urso, galo, macacos, tem participação oral no *oremus-tatu*, o Taturema, num clima de dissolução, roubo, fraude, orgia e embriaguez. Quando as vozes são próprias de uma *persona* e aparecem entre parênteses indicando a postura teatral, são escritas com letras maiúsculas. Quando, ao contrário, são vozes de grupo, ou não o sendo estão entre parênteses, são escritas com letra minúscula ou apenas a inicial maiúscula quando se trata de nomes próprios.

A voz inicial do trecho do Canto II que contém o *Tatuturema* pertence a uma mulher, o que chama a atenção, porque, na grande parte das versões sobre Jurupari (Cascudo, 1983), a mulher, nas origens do culto, era excluída. O Jurupari teria vindo a terra num período em que o poder feminino era muito forte. O enviado do Sol não gostou do que viu. Cassou-lhe de imediato o poder e transferiu-o para os homens, sob a alegação de estar obedecendo às leis do Sol (deus

masculino). Mas, no *Tatuturema*, talvez seguindo alguma versão do ritual que incluía mulheres[3], Sousândrade coloca na voz do feminino uma queixa histórica:

(MUXURANA *histórica:*)
- Os primeiros fizeram
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.
(TEGUNA *a s'embalar na rede e querendo sua independência*)
- Carimbavam as faces
Bocetadas em flor,
Altos seios carnudos,
Pontudos,
Onde há sestas de amor.
(MURA *comprada escrava a onze tostões*:)
- Por gentil mocetona,
Boa prata de lei.
Ou a saya de chita
Bonita
Dava *pro-rata el rei*.
(Canto II, p. 25)

Muxurana, Teguna e Mura[4] são, no texto, índias protagonistas do sistema de tráfico e escravidão das mulheres. O rapto ("Nossas filhas roubavam"), o ferrete no rosto ("carimbavam as faces"), a escravidão ("comprada escrava a onze tostões") e a exploração sexual, expressa

3 Para Cuccagna (2004), o *Tatuturema* de Sousândrade segue a última fase do ritual, conforme a versão de Osvaldo Orico, em que é permitida a participação de mulheres. A primeira fase seria de jejum, a segunda, de representações do herói, e a terceira de festas, com embriaguez e libidinagem.

4 Muxurana, do tupi *muçurana*, é uma espécie de serpente ou corda com que os índios atavam os prisioneiros; Teguna ou Tucana é indivíduo dos Tucunas, tribo amazônica, e Mura é índia da tribo dos muras, na bacia do Madeira (Campos; Campos, 2002, p. 333)

pela "saia de chita bonita", dada de acordo com o que fosse cedido aos colonizadores, e pelo verbo "logravam", indicando o abuso sexual antes de comercializar a mulher, são denunciadas por *personae* representantes de vítimas históricas. Denúncia confirmada pelo narrador em outros versos como estes:

> Olha o vigário! a face de Tecuna
> Com que mãos carinhosas afagando!
> Guai! como a vestia santa abre-se e enfuna
> Lasciva evolução, se desfraldando!
> (Canto II, p. 26)

O vigário acaricia Tecuna. O narrador, com expressão de nojo ("Guai!"), descreve a lascividade da atitude do religioso. A ofensiva histórica que levou os indígenas à degradação motiva Sousândrade a investir contra os portugueses:

> (TUPINAMBÁ ansiando por um lustro nos maus
> PORTUGUESES)
>
> – Currupiras os cansem
> No caminho ao calor,
> Parinthins orelhudos,
> Trombudos
> Dos desertos horror!
> (Canto II, p. 25)

Tupinambá, representante de uma grande tribo, talvez por isso escolhido para indicar o desejo de uma maioria, anseia por um castigo aos maus portugueses: que os currupiras (duendes malignos) e os Parintins (tribo perigosa) assombrem os colonizadores, responsáveis pela exploração do autóctone. Mas, o indígena encontra, entre os seus, um conciliador que tenta justificar as atrocidades do dominador:

(TAGUAIBUNUSSÚ *conciliador; coro em desordem*)
- Eram dias do estanco,
Das conquistas da Fé
Por salvar tanto ímpio
    Gentio...
- Maranduba, abaré!...
(Canto II, p. 25)

A figura do conciliador, que tenta explicar a catequização como um mal necessário, é a de um grande diabo ou fantasma dos Tupis: Taguaibunussú. Somente um demônio encontraria explicação na fé para justificar atrocidades. Sua fala, contudo, fica inconclusa. Um coro em desordem logo responde: "Maranduba, abaré". A mudança do sujeito do discurso é indicada pelo travessão que caracteriza o discurso direto. Mas já havia sido indicada entre parênteses a fala do coro que, em desordem, como se tivesse indignado, chamará o discurso conciliador de "maranbuba" (mentira de guerra), justificativa inventada pelo "abaré" (missionário).

O coro em desordem anarquiza o ambiente:

Do agudo ao grave, *mêmîchió* destoa,
Entrando frei Neptunus ventania:
Siu! macaca veloz, Maccú-Sophia,
Medindo-lhe o capuz, de um salto voa!
E lá vão! E lá vão! pernas e braços
A revirar Maccú, que solavancos
Que o frade leva, aos trancos e barrancos
Entre applausos geraes, palmas, fracassos!
(Canto II, p. 25-26)

O inferno está posto. O movimento indisciplinado das mulheres inicia a frenética hora do horror. Destaca-se, neste trecho do Tatuturema, Maccú-Sophya, personificada numa macaca. O animal no feminino pode estar indicando o gênero de primatas, isto é, toda uma

raça. Porém, como aparece num cenário composto de mulheres, pode ser compreendido também como o feminino de macaco. Sousândrade faz um jogo de palavras com macaca, macu e sofia. O macaco é um "mágico esperto que esconde os seus poderes, dos quais o primeiro é a inteligência, sob traços caricaturais" (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 574). Isso associado à sofia leva ao entendimento de que o poeta está se referindo à sabedoria do povo indígena Macu, da bacia do Uaupés. Esta acepção desconstrói o sentido do macaco na iconografia cristã que o associa, frequentemente, à imagem do homem degradado por seus vícios e, em particular, pela luxúria e malícia (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 575). Numa apresentação dionisíaca no Tatuturema, a macaca Maccú-Sophya, com seus saltos e solavancos desafia Neptunus que inicia, parodiando a cerimônia religiosa das missas católicas, o *oremus-tatu*:

(NEPTUNUS SANTORUM *entrando pestilente*:)
- Intróito, senhoras,
Templos meus, flor em flor,
São-vos olhos quebrados,
Damnados
Nesta noite de horror!
(*Padre* EXCELSIOR, *respondendo*:)
-- *Indorum libertate*
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!
(*Velho* HUMAUÁ *prudente*:)
- Senhor padre coroado,
Faça roda com todas ...
A catinga já fede!
De sede
Suçuaranas 'stão doudas!
(Canto II, p.26)

Veja-se que nestes versos é ao feminino que se referem o Sacerdote Neptunus, deus romano do fundo dos mares, e o velho Humauá, sacerdote indígena. Neptunus, entidade ctônica, "pestilenta", associa as mulheres ironicamente chamadas de senhoras, a templos/flores/olhos quebrados/danados, admoestando que a noite será de horror. O padre Excelsior, como que numa paródia ao momento litúrgico da missa em que o sacerdote introduz o vinho na cerimônia, manda ferver o cauim, bebida embriagante extraída do caju ou da mandioca, próprios da flora americana, para o prazer do "festim". O velho Humauá aconselha que o padre atenda a todas (a quem chama de suçuaranas, onças) porque o cheiro da bebida é forte e elas estão doidas de sede. Nesse festim diabólico prossegue o teatro infernal do Canto II. A queda reunirá humanos e animais como macacos, serpentes, onças, uyaras (sereias), mutuns e jacamins (aves), entre outros, todos dando viva a Jurupari ao som dos maracás (chocalho usado pelos feiticeiros indígenas).

PARA ENCERRAR

Neste texto, privilegiei a abordagem à temática indígena de *O Guesa*. Evidentemente, o espaço disponível não permite maiores reflexões sobre o assunto. Ainda assim, foi possível reconhecer que a obra, para além do projeto republicano-cristão de Sousândrade, inaugura um olhar transnacional para a colônia.

O poeta se apropria de imaginários latino-americanos praticamente desconhecidos na literatura romântica nacional do século em que viveu. Distancia-se dos cânones românticos de extração europeia e procede à invenção de misturas com fragmentos e ruínas das Américas do norte, central e do sul, revitalizando seus mitos e sua história no confronto com a cultura hegemônica do colonizador.

O Guesa deverá ser lido sempre à luz da época em que foi escrito. Somente assim é possível reconhecer seu caráter revolucionário.

Ainda que pesem os acentos da contradição do poeta – ao mesmo tempo patriarcalista-cristão e republicano-democrata – a extração do que a obra tem de visionária contribui com a percepção do que somos. A ambivalência é o caldo em que nos forjamos. Entre o exterior e o interior, muitas vezes com o olhar mais para fora do que para dentro, mas, na errância, entendendo, cada vez mais, que em nossa própria cultura há chaves de leitura do que somos enquanto latino-americanos.

REFERÊNCIAS

Campos, Augusto; Campos, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Carneiro, Alessandra Da Silva. Sousândrade em Nova Iorque: figurações da mulher e do movimento *FreeLlove* no poema O Guesa. *Revista ContraPonto*, Belo Horizonte, v. 7, n. 10, p. 131-144, 2017. Disponível em:http://periodicos.pucminas.br/index.php/contraponto/article/view/16671. Acesso em 12 Abr. 2023.

Cascudo, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 78).

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

Cuccagna, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Tradução de Wilma Katinski Barreto de Sousa. São Paulo: HICITEC, 2004.

Lobo, Luiza. Introdução. In: Sousandrade, Joaquim de. *O Guesa*. (organização Luiza Lobo). Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

Sousandrade, Joaquim de. O Guesa. In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Sousandrade, Joaquim de. O Guesa. In: Williams, Frederik G.; MORAES, Jomar (Orgs.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003. p. 25-167.

Souza, Ana Santana. *A nação guesa de Sousândrade*: uma narrativa em viagem. São Luís: AML/EDUEMA/FSADU, 2008.

Torres-Marchal, Carlos. Contribuição para um biografia de Sousândrade: as filhas do poeta. *Eutomia*. Recife,13(1):5-31,Jul.2014. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/585/414. Acesso em 12 Abr. 2023.

A presença indígena n'*Os Brasileidas*, de Carlos Alberto Nunes

Antonio Marcos dos Santos Trindade[1]

INTRODUÇÃO

Meu propósito é discutir, visando estabelecer interlocução com Helena Gervásio Coutinho (2020) e com pesquisadores/as (Goyet; Ramalho, 2022) do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), a presença indígena na epopeia *Os Brasileidas* (1962), de Carlos Alberto Nunes, procurando mostrar como, ao fundir os mitos e lendas da América pré-colombiana e africana com a mitologia grega, o poema acaba por apresentar uma imagem épica idealizada — ainda conforme um modelo estrutural à europeia — dos povos originários brasileiros. Atendendo ao projeto de redescoberta do Brasil através de sua história, segundo proposta modernista, mas orientando-se ideologicamente mais para as vertentes que poderíamos considerar, na esteira de Alfredo Bosi (1997, p. 388), como as mais conservadoras do movimento — *Verde-Amarelismo* (1926) e *Anta*

1 Doutor em Estudos Literários (2021) pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe (SEDUC/SE) e Membro Pesquisador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-8562-6891.

(1927) —, *Os Brasileidas* acaba se situando, como diz Coutinho (2020, p. 23), "... nos antípodas do projeto de brasilidade modernista, [...].". A escolha do tema da epopeia nasce do envolvimento do autor com o tema do "bandeirantismo", projeto cultural paulista de glorificação da constituição do território nacional brasileiro, corrente na São Paulo dos anos de 1920[2]. O pano de fundo histórico da expansão das Bandeiras articula-se, desse modo, com um elemento maravilhoso híbrido, constituído tanto pela mitologia helênica quanto pelas teogonias ameríndia e africana, para juntas edificarem uma glorificação do heroísmo bandeirante, representado pelo personagem histórico Antônio Raposo Tavares (1598-1659).

A idealização do indígena, em personagens como as índias amazonas Merita, Tamira, Lindionesa, Cassandra e Gerusa e os índios Ajuricaba, Apinagé, Cunhambebe e Comandre, entre outros, todos forjados estruturalmente à semelhança dos heróis homéricos, dá-se por um processo semelhante ao ocorrido no Romantismo, quando escritores indianistas importantes como José de Alencar (1829-1877) e Gonçalves Dias (1823-1864), dentro dos debates sobre a identidade nacional, acabaram representando de forma bastante idealizada o

2 Na "desvairada" São Paulo das primeiras décadas do século XX, em torno dos debates sobre a modernidade e da euforia decorrente das proximidades das comemorações do 1º Centenário da Independência, houve, da parte de uma ala nacionalista mais politicamente conservadora dos envolvidos/as nesses debates, todo um movimento de exaltação e monumentalização do bandeirantismo, inspirado nas ideias de Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899). Desse movimento resultará o surgimento de obras esculturais importantes como *O monumento às Bandeiras* (1920-1953), de Victor Brecheret (1894-1955) — o qual apresentou a maquete dessa obra em 1920, embora só a tivesse concretizado em 1954, às vésperas do IX Centenário da Cidade de São Paulo —, além de várias esculturas dos principais bandeirantes, entre as quais a de Raposo Tavares em mármore de carrara, feita nessa década de 1920 por Luigi Brizzolara (1868-1937). O projeto d'*Os Brasileidas*, o épico de formação da nação brasileira, nasce no bojo desse movimento de exaltação e monumentalização das bandeiras. Ver, de RAIMUNDO, Sílvia Lopes (2004), "Bandeirantismo e identidade nacional. Representações geográficas no Museu Paulista". Ver também, de SACRAMENTO, Leonardo, o instigante debate sobre "Bandeirantes e Bandeirantismos", disponível em: https://aterraeredonda.com.br/bandeirantes-e-bandeiritismos/. Acesso em 29 de abril de 2023.

indígena brasileiro. *Os Brasileidas* se insere, assim, no percurso de formação da épica brasileira, como uma epopeia nacionalista, a qual se apresenta como um monumento literário de glorificação do bandeirantismo, considerado, pela perspectiva ideológica conservadora que atravessa o poema, o protagonista histórico responsável pela formação de um país territorialmente privilegiado.

UM POUCO SOBRE O AUTOR

Carlos Alberto Nunes (1897-1990) nasceu em São Luís do Maranhão/MA e morreu em Sorocaba/SP. Formou-se em Medicina em 1920 pela Faculdade de Medicina da Bahia, exercendo clínica no Acre e no interior do estado de São Paulo até 1934, quando passou em primeiro lugar no concurso para médico legista do Instituto Médico Legal dessa cidade. A capital paulista passou a ser então, para o médico, tradutor e escritor maranhense, sua inspiração; razão por que Nunes lhe dedicou a edição de 1931 d'*Os Brasileidas*. Em São Paulo, o autor também tomou posse da cadeira número 5 da Academia Paulista de Letras e participou da Comissão técnica permanente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, responsável por literatura, história e folclore.

São traduções do autor: a *Odisseia* (1941) e a *Ilíada* (1945)[3] de Homero; os *Diálogos* de Platão, publicados em 14 volumes; a *Eneida* de Virgílio (1981); o teatro completo de Shakespeare (1955), publicado em 21 volumes; e as peças *Ifigênia em Táuride* (1964) e *Estela e Clavigo* (1949)

3 Como se vê, todas as informações que apresento aqui, situando no tempo as traduções de Carlos Alberto Nunes, foram buscadas em Helena Gervásio Coutinho (2020). A pesquisadora da obra nuneana (2021, p. 383) informa que a tradução da *Eneida* primeiramente foi publicada em 1981, seguindo-lhe em 2014, pela Editora 34, nova edição organizada, anotada e prefaciada por João Angelo Oliva Neto. A tradução da *Odisseia* é de 1941 e a da *Ilíada* de 1945, seguindo-lhes novas edições até às de 2015, pela Editora Nova Fronteira. Por fim, as traduções de Platão tiveram suas publicações entre 1973 e 1980, sendo depois reeditadas pela editora da UnB, a partir de 2000.

de Goethe. Se como tradutor Nunes se consagra como uma referência incontornável nos estudos clássicos, de acordo com Coutinho (2020, p. 9), por outro lado, a obra literária do autor é pouco estudada. A obra autoral nuneana compõe-se dos dramas *Moema* (1950), *Estácio* (1971) e *Beckmann ou a tragédia do general Gomes Freire de Andrade em cinco atos e um prólogo* (1975), da comédia *Adamastor* ou *O Naufrágio de Sepúlveda* (1972), do poema inacabado *Pindorama ou O Brasil Restaurado* (1981) e da epopeia *Os Brasileidas* (1962).

OS BRASILEIDAS

Precedido por um *Ensaio sobre a poesia épica* na edição definitiva de 1962, *Os Brasileidas*, composto por 8.582 versos decassílabos brancos, distribuídos em nove Cantos e um Epílogo, narra o encontro do herói bandeirante Antônio Raposo Tavares com as diversas tribos indígenas da Amazônia, no lendário reino das guerreiras Amazonas. Antes de adentrar na análise literária das partes constitutivas da epopeia, porém, falemos um pouco sobre o percurso de suas publicações. Com efeito, segundo Helena Gervásio Coutinho, *Os Brasileidas* foi publicado "primeiramente em 1931 com apenas cinco cantos e sem nenhum comentário. Em 1938, ganhou uma segunda edição, como nove cantos, acrescida essa de uma separata com uma crítica escrita por Júlio Dantas, [...]." (Coutinho, 2021, p. 23). Em seguida, na mesma passagem, a autora prossegue: "[...] em 1962, o poema é publicado em versão completa, com nove cantos e um epílogo, além do *Ensaio sobre a poesia épica*, que o precede.". Em sua pesquisa, Coutinho observa também que essa última edição foi publicada pela Editora Melhoramentos na Coleção Cultura e Ciência, na qual publicam autores de orientação conservadora sobre temas relacionados à História do Brasil, tais como Rocha Pombo, Hélio Vianna e Oliveira Lima, entre outros (Coutinho, 2020, p. 23).

Agora passemos às partes constitutivas do poema. Os primeiros 25 versos constituem o prólogo (ou exórdio), composto pela invocação e proposição. Na primeira, o poeta pede auxílio à Musa — sempre tendo por modelo Homero, o êmulo por excelência de Carlos Alberto Nunes[4]; na segunda, é apresentado, conforme Salvatore D'Onofrio (1990, p. 42), aquilo que poderíamos chamar de o "argumento" do poema.

Musa, canta-me a régia poranduba
das bandeiras, os feitos sublimados
dos heróis que o Brasil plasmar souberam
través do Pindorama, demarcando
nos sertões a conquista e as esperanças.
Dá que em versos eu fixe os fundamentos
históricos e míticos da pátria
brasileira, deixando-os perpetuados
na memória de todos os seus filhos:
a luta dos Titãs, os novos deuses,
as Amazonas varonis e a raça
que o Gigante de pedra fêz do solo
surgir, robusta e bela, idéias novas
de grandeza forçando à eternidade.
Sobe, imaginação! Abre os arcanos
das lendas ameríndias, e dos Andes
me facilita os penetrais augustos.
Deixa ficar meu verso como o rio
das famosas guerreiras, quando as águas

4 Coutinho, Helena Gervásio (2020, p. 51) observa que, por ser uma narrativa de viagem, é na *Odisseia*, o poema da viagem (*nostos*), que *Os Brasileidas* se espelha, e não na *Ilíada*, o poema da guerra. Por outro lado, a autora (2020, p. 58) — fazendo referência a Brandão, Jacyntho Lins (1999) — informa que a invocação na epopeia de Carlos Alberto Nunes "remete diretamente à invocação da *Odisseia* e à da *Ilíada*: [...].". Segundo a estudiosa (2020, p. 55) d'*Os Brasileidas*, é esse apego radical a Homero, por parte de Carlos Alberto Nunes, que condiciona toda a estrutura da epopeia em três partes: invocação, proposição e narração.

20 aos tálamos da luz solene guia:
caudal e majestoso. Não menores
imagens me concede, altos remígios
aos feitos adequados, porque eu canto
do Brasil a excelência, na aristia
do férreo bandeirante celebrada.
(*Bras.*, I, vv. 1-25, ed. 1962).

Após a invocação e a proposição nos primeiros 25 versos, os demais 804 decassílabos brancos, agrupados em uma longa estrofe, se ocuparão, nesse primeiro Canto intitulado "Raposo — Os deuses — As Amazonas", de apresentar e caracterizar o herói, seu encontro com as lendárias Amazonas no congresso dos ameríndios, bem como a intercessão de Vênus junto a Tupã para que Raposo Tavares tenha boa acolhida entre as guerreiras Amazonas, nesse congresso, que se encontra por acontecer no templo dos Atlantes envolvendo as diversas tribos indígenas da Amazônia, sob a liderança delas. Desse modo, a partir do 26º verso, o herói é caracterizado, ainda segundo Coutinho (2020, p. 24), à semelhança de Odisseu, como um *anèr polýtropos* — "homem viajado, experiente e astucioso".

A partir do verso 26 do primeiro Canto, "Muito peregrinou Rapôso invicto[5]", após a caracterização do herói, o qual, segundo o narrador que exalta suas gestas e o caracteriza como imbatível no enfrentamento dos óbices que se lhe opõem —"[...] mas aluno / de Marte só parece, [...]" (versos 516-517) —, saímos do Pindorama e somos levados às regiões celestes, onde Vênus, da mesma forma como intercedera por Páris, na luta entre este e Menelau, no Canto 3 da *Ilíada*; por Eneias, no primeiro Canto da *Eneida*; por Vasco da Gama, no primeiro Canto d'*Os Lusíadas*; aqui n'*Os Brasileidas* a deusa do amor intercederá por Raposo Tavares junto a Tupã, "Ó pai dos homens e dos deuses,

5 Nas citações da epopeia e do *Ensaio sobre a poesia épica* conservou-se a grafia da época.

sumo / dominador! [...]" (versos 300-301). Obtido o consentimento do "pantocrata" de interceder pelo herói bandeirante, Vênus desce à terra de Pindorama, por entre "os Maiurunas / antropófagos — prática horrorosa! — / que os próprios pais no ventre escuro hospedam, / os Tecunas madraços, os Cambebas / de crânio deformado, e os feros Muras" (versos: do 424 ao 428), para, através do sonho, influenciar Merita a orientar o bandeirante, indicando-lhe o caminho para o congresso das Amazonas, sob a liderança da guerreira Tamira. Sob a influência onírica de Vênus, Merita, desse modo, acolhe e franqueia o caminho para o bandeirante conquistador:

Dir-te-ei primeiro as gentes e a mais certa
maneira de alcançá-las. Às guerreiras
Amazonas chegaste, cuja fama
já se espalhou por todo o grande rio.
Voltaram do sertão faz pouco tempo,
tendo em combate conquistado os fortes
Goacaris. Eu também, depois que as flores
do caju vêzes três brotarem ledas
por todo o Parimá, pretendo ao grupo
das fortes Amazonas agregar-me,
para cumprir o rito mais penoso.
Mas nada tens a recear agora,
pois por enquanto a paz te favorece
no ensejo do congresso. Há um mês as vozes
dos trocanos, ao longe desdobradas
pelos ecos, os chefes convocaram
mais ilustres de todo o Pindorama.
Chegaram quase todos, já se achando
marcada a conferência. A estrada é fácil
que ao lago te conduza, sem que eu própria
necessite em caminho acompanhar-te,
para mostrar-te os furos transitáveis.
O povo é falador! Se alguém nos visse

sozinhos pela estrada, certamente
comentários maldosos não faltaram:
— Oh! por certo Merita decidiu-se,
também, a aceitar noivo. Onde o teria
conquistado, tão belo e de tal porte?
Só pode ser de povo mui distante,
pois aos nossos arisca e desdenhosa
se tem mostrado sempre. [...].
(*Bras.*, I, vv. 712-742, ed. 1962).

A partir daí, já no segundo Canto, "Congresso — Início das lendas", depois de longa e sofrida viagem pelo Pindorama, chega finalmente Raposo Tavares ao almejado congresso das guerreiras Amazonas, onde, apesar de receber acolhida das guerreiras Tamira e Gerusa, é francamente hostilizado pelo guerreiro Ajuricaba, chefe dos "famosos Manaus", o qual, após apresentar-se nos versos 131-134, "Chamo-me Ajuricaba; as fortes tribos / do belo Rio Negro me obedecem; / ouvi-me e obedecei-me, pois vos falo / com bastante experiência. [...].", alerta sobre o perigo da presença devastadora dos bandeirantes sertanistas, para a cultura indígena:

[...]. Quem, nas tabas
mais distantes, nos prósperos retiros
os horrores ignora das bandeiras
de práticas felinas? A conquista
de todo o Pindorama? Ide às paragens
de clima grato e ameno além da Serra
de Ibiapaba, ou às águas do planalto,
que tanto as nossas lendas enaltecem:
tristonho e estéril tudo, afeito aos homens
de couro. O visitante, no reflexo
de crimes e misérias, bem nos mostra
que honras lhe são devidas na assembléia
de prestantes heróis. [...]

Conheço-os! Qual assolador incêndio
se estendem pela terra, devastado
já tendo as matas para aquém do Prata.
Chamam conquista e paz tão só o deserto
que os passos lhes sinala, e, convertidas,
as tribos reduzidas a taperas
que a cinza amortalhou. Qualquer embira
lhe será digno prêmio, donde, aos corvos,
em ser regalo, após, se delicie.
(*Bras.*, II, vv. 134-146; 158-166, ed. 1962).

Após a advertência de Ajuricaba, um clima tenso se instaura no congresso, dividindo os chefes guerreiros. Apinagé e outros aliam-se a Ajuricaba, atendendo à sua advertência sobre o perigo da presença bandeirante entre eles. Outros, como Comandre, chefe dos Tupinambás, Caripuna, Pano e Umaua, permancecem ao lado de Tamira e de Gerusa, em favor da acolhida ao estrangeiro ameaçador. Nesse clima tenso, Raposo Tavares finalmente é aceito no congresso. Comandre passa então a contar as lendas do fim trágico da Atlântida, lembrando o desespero dos Atlantes, ao verem sucumbir sua civilização, e o castigo de Tupã ao orgulho dos Titãs. Ao terminar esse segundo Canto, Raposo, sensibilizado pelas histórias gloriosas dos Atlantes, pede a Tamira que lhes conte mais sobre Atlântida, o que Tamira fará no Canto 3.

[...] Não nos prives,
portanto, por mais tempo, da alegria
de ouvir-te doutrinar sôbre os Atlantes,
vossos afins, e a causa não sabida
de terdes constituído reino à parte
neste mar insondável, a um só tempo
mêdo e fascinação para nós todos.
Agradecidos, pois, te ficaremos, [...].
(*Bras.*, II, vv. 830-837, ed. 1962).

Depois que o bandeirante o régio canto
pediu das Amazonas, levantou-se
Tamira, qual a deusa caçadora,
quando, a correr no encalço de anta brava,
pára numa clareira e, desprezando
sinais do rasto procurado, avança
pausadamente, pela luz banhada.
Quedaram-se os tuxauas admirados
do seu porte não só, mas, igualmente,
do tom com que iniciou a poranduba
dos Atlantes, que em luta de extermínio
contra os deuses dos Andes se atreveram.
Em tom pausado disse a soberana:
— Pedes-me, bandeirante, que recorde
no canto da saudade os altos feitos
dos Atlantes, no mar e na grande
ilha pela inveja dos deuses submergida.
(Bras., III, vv. 1-17, ed. 1962).

No Canto 3, "Atlântida — A Pororoca", portanto, Tamira desfia a poranduba dos Atlantes, contando como os sobreviventes da tragédia que fez sucumbir a grande civilização chegaram a outras plagas, sob o Cruzeiro do Sul, para ali fundarem uma nova pátria e transmitirem suas tradições divinas, das quais as Amazonas e outras nobres tribos da região descendem. Após a narração de Tamira, muito elogiada por Comandre, eis que novamente se ergue Ajuricaba, mais uma vez advertindo às Amazonas e aos demais chefes guerreiros sobre o perigo que representa a figura do hóspede bandeirante entre eles. Finalmente Ajuricaba acaba desafiando Raposo Tavares a contar as gestas das bandeiras e a mostrar, aos guerreiros e guerreiras do congresso, pela eloquência na narração, de que é feita a sua *aristia*:

[...] é necessário
deixarmos os Titãs e nos voltarmos

para o hóspede que soube premunir-se
contra as flechas, vestindo-se de couro.
Galgando as horas íngremes, o carro
590 do sol ainda se encontra, só de pouco
tendo deixado os fortes Nheengaíbas,
no rumo para os Andes. Qual seu nome?
donde vem? quais os deuses que nas plagas
desertas reconhece? Não nos fôra
possível desejar mais auspiciosa
conjuntura do que esta, para ouvi-lo,
com reservas, falar sôbre a bandeira
cujas façanhas tanto aterroraram
as nobres Amazonas. [...].
(*Bras.*, III, vv. 585-599, ed. 1962).

A partir daí, os Cantos IV, "Os Lusonautas"; V, "O Gigante de pedra — Guararapes Os Palmares" (no qual, dialogando com Adamastor, a personificação do Cabo das Tormentas n'*Os Lusíadas*), aparece Brasileu, a personificação do Pão de Açúcar) VI, "Paulo Afonso — As Bandeiras A subida aos Andes" e VII, "Proteu — Obatala — Os Caiporas", revelam, como ensina Coutinho (2020, p. 10): "[...] todo o percurso cumprido pelos conquistadores portugueses até chegarem ao Brasil e as incursões realizadas pelos bandeirantes, inclusive pelo próprio herói, que os levaram aos domínios amazônicos.". Após esse "percurso de formação do Brasil" pela bravura infatigável dos heróis portugueses e bandeirantes, volta a manifestar-se, no Canto VIII, "Tupã — A Noite — Revolta de Ajuricaba", e no IX, "Cassandra — O Concilio — Ajuricaba", a presença da Discórida através da revolta do líder das fortes tribos do Rio Negro, os Manaus, aos quais se aliam os Muras e os Coatapuias, para, sob a liderança do cacique Ajuricaba, se lançarem contra as guerreiras Amazonas e seus aliados, os sertanistas devastadores representados pelo herói Raposo Tavares. Cada vez mais pressionadas pelos avanços dos Manaus, dos Muras e dos

Coatapuias, após já terem sucumbido tantas guerreiras, entre as quais Lindionesa, a auxiliar considerada por Tamira a mais forte entre todas, tomba finalmente o reino Atlante das Amazonas.

Para contar desse desfecho trágico, o narrador recorre outra vez às Musas, pedindo-lhes inspiração divina para tão alta tarefa, a saber, narrar o *epos* de um povo:

> Mais alto assunto agora se inicia
> com a descrição do desmoronamento
> do império feminino, cuja glória
> só perdura no nome da corrente
> caudalosa que, um dia, os alicerces
> lhe havendo solapado, em suas águas
> revoltas o arrastou. Em minha ajuda
> vinde, Musas dos Andes luminosos,
> pois neste passo se me impõe tarefa
> superior, dado o empenho temerário
> de perpetuar no verso o que transcende
> quanto a imaginação tem concebido.
> Sois deusas; eu, mortal. E embora muito
> já vos deva, ainda mais dever preciso,
> para deixar a régia poranduba
> das bandeiras à altura dos eventos
> que me propus cantar. [...].
> (*Bras.*, Epílogo, vv. 1-17, ed. 1962).

Após essa segunda invocação às Musas dos Andes, voltamos à narração de como desmoronou o império das Amazonas, após o congresso fatídico do qual resultou a revolta de Ajuricaba, apoiado pelos Manaus, pelos Muras e pelos Coatapuias, aos quais se juntaram também quilombolas e outros escravos que, no meio do caos da guerra, viram no ataque à cidade das Amazonas a possibilidade de poderem também desfrutar da partilha dos despojos. Todavia, se as Amazonas não venceram, tampouco as venceram seus inimigos, Ajuricaba

e seus seguidores, porquanto o fenômeno das terras-caídas, o qual inclusive dá nome ao último Canto da epopeia, chamado "Epílogo — Terras-caídas", a todos varrera, não escapando sequer a fortaleza dos Atlantes, nem mesmo as estátuas dos Titãs, todos foram vencidos pelo fenômeno da natureza, que finalmente acabou engolindo toda a cidade das Amazonas. Ajuricaba é levado impiedosamente pela fúria das águas. Morre também Gerusa e Comandre, durante os desmoronamentos e as chuvas torrenciais que caem há dias sobre a cidade das Amazonas. Raposo Tavares, sabendo não poder mais ajudá-las, se vê obrigado a fugir também, indo se refugiar no Xingu, de onde prepara e encaminha seus homens, os sertanistas, ao retorno para casa. O bardo africano Corongo — o qual, conforme os versos 397 a 399, foi uma "testemunha / presencial da catástrofe do império / das mulheres guerreiras." — é escolhido por Raposo Tavares para narrar as cenas dos últimos momentos do império das Amazonas. Na passagem que se segue, ele também informa como morreram Ajuricaba e Comandre:

"[...] Mas a dura
fatalidade veio interromper-nos
nesse trabalho, com a notícia estranha
de que as terras-caídas arrastado
já haviam todo o grande acampamento
de Ajuricaba, vindo agora as águas
até perto dos muros. Afundara
tôda a planície, o gado e o povo anônimo,
além das construções improvisadas
do acampamento. Sim, o incontrastável
Ajuricaba desaparecera
também; viram-no atar-se as mãos robustas,
desesperado diante do ridículo
a que ficara exposto de repente
pelas forças de baixo, e, assim, jogar-se

no turbilhão da morte. Foi notável
estratego, a quem só faltaram braços
para dar corpo aos generosos planos
que de contínuo a mente lhe agitavam. [...]."

[...]. Inicialmente,
ruiu a grande praça do mercado,
quando do terremoto que as estátuas
fêz vir abaixo. Foi Comandre morto
nessa ocasião, ficando confundida
sua bela postura entre os escombros
dos Titãs que na queda o esmigalharam.
Antes de ser tragada pelas águas,
a grande praça parecia um campo
de batalha em que corpos de gigantes,
no seu mutismo, dessem testemunho
da alta ferocidade do inimigo.
Durou um mês inteiro aquela vista
degradante, até ser também tragado
pelas águas o solo generoso.
(*Bras.*, Epílogo, vv. 273-291; 316-330, ed. 1962).

A PRESENÇA INDÍGENA NA EPOPEIA *OS BRASILEIDAS*

Apresentadas as partes constitutivas da epopeia, passemos agora a situá-la, como diz Christina Ramalho (2015, p. 504), "no cosmos da épica universal", ou seja, em seu diálogo com a tradição clássica e no percurso de formação da épica brasileira. Com efeito, além de com toda a tradição clássica, da qual é um dos mais importantes tradutores brasileiros, tendo traduzido, como já foi dito, além dos *Diálogos* de Platão, a *Ilíada* (2003), a *Odisseia* (2011) e a *Eneida* (2014), Nunes dialoga também com toda a tradição épica brasileira. Ainda que, segundo Coutinho (2020, p. 26), por apresentar "um bandeirante radicado no Brasil, que se utiliza da fala indígena como a própria e tem como

companheiro o índio Guarani e outros bandeirantes mamelucos, estabelecendo-se como autóctone.", o autor d'*Os Brasileidas* procure afastar-se da influência do discurso colonialista dos épicos setecentistas — tais quais *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira; *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama; *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa; *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens —, bem como da influência da representação épica do indígena em romances como *O Guarani* (1857) ou *Iracema* (1865), de José de Alencar, nos quais, como diz Alfredo Bosi (1992, p. 179), "[...] a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador.", ainda assim, ao eleger um herói que sequer brasileiro é para a sua epopeia — pois que Raposo Tavares era português, nascido, conforme Coutinho (2020, p. 38), em São Miguel de Beja —, além de ser um personagem histórico considerado pelos historiadores como um "famigerado escravista", tal como o apresenta João Ribeiro (1960, p. 212)[6], Nunes deixa claro que seu projeto de uma epopeia nacionalista se caracteriza não pela "ruptura" — tal como ocorre em Oswald de Andrade e Mário de Andrade, por exemplo. Antes, o que caracteriza a epopeia nuneana é a "continuidade", tanto por inserir-se na tradição épica clássica, "no cosmos da épica universal", segundo expressão já citada de Christina Ramalho, aproveitando-a estrutural e mimeticamente, ao caracterizar

6 Para mais informações sobre a relação entre os bandeirantes sertanistas e os indígenas brasileiros, ver, de Monteiro, Jhon Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo** (1994); Roiz, Diogo da Silva; Arakaki, Suzana; Zimmermann, Tânia Regina. **Os bandeirantes e a historiografia brasileira: questões e debates contemporâneos** (2018); Cortesão, Jaime. **A maior bandeira do maior bandeirante** (1961); Ribeiro, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil** (1995); Pacheco Neto, Manuel. **A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos** (2015); Abreu, Capistrano de. IX. O Sertão. In: **Capítulos de história colonial: 1500-1800** (1998, p. 107-197) e Esquemas das bandeiras e A bandeira de Francisco de Mello Palheta ao Madeira. In: **Capítulos de história colonial: 1500-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil** (1982, p. 303-316.).

o heroísmo dos aborígenes brasileiros segundo um modelo europeu, particularmente o grego — uma atitude não muito diferente do que fizeram os autores românticos —, quanto por eleger um sertanista português como o herói de sua epopeia.

Após estudar comparativamente o plano literário d'*Os Brasileidas*, Coutinho constata quão diferentes são o Raposo Tavares do plano maravilhoso do poema do Raposo Tavares do plano histórico: "[...] o Antônio Raposo Tavares nuneano, que sempre escolhe a diplomacia, [é diferente] do Antônio Raposo Tavares que se pretende 'factual', construído nos relatos jesuíticos e nas *Actas de São Paulo* como um selvagem e delinquente" (Coutinho, 2020, p. 53). Ainda que a representação do indígena n'*Os Brasileidas* acuse mais a influência do indianismo americanista de Gonçalves Dias, sobretudo de poemas como *I-Juca-Pirama* (1851) e *Os timbiras* (1857), a exaltação da nobreza das índias Amazonas Merita, Tamira, Lindionesa, Cassandra e Gerusa e dos índios Ajuricaba, Apinagé, Cunhambebe e Comandre, servem antes para a exaltação do herói português, a saber: Raposo Tavares. Afinal, é devido ao seu ingente e sobre-humano esforço por vencer todas as barreiras naturais da terra de Pindorama que se dilataram as fronteiras da "pátria portuguesa" — futura pátria brasileira. De modo que, apesar de todo esplendor e riqueza do reino que herdaram dos Atlantes as lendárias índias guerreiras, quem finaliza o poema, após o fenômeno das terras-caídas que leva ao desmoronamento o reino das guerreiras Amazonas, é o herói português, mostrando que ter conhecido esse reino lendário, ter tido a oportunidade de participar do congresso das Amazonas e, além disso, ter lutado ao lado delas, foi apenas mais uma de suas tantas e igualmente míticas e gloriosas façanhas. Para se ter uma ideia do percurso itinerário do Raposo Tavares "factual ou histórico" em suas expedições, veja-se o mapa abaixo das principais bandeiras, no qual a contribuição do bandeirante é vista em toda a sua extensão:

Figura 1: mapa das principais bandeiras[7].

O indígena brasileiro aí, nesse projeto literário grandioso, mas politicamente absenteísta, e, por assim dizer, "parnasiano", permanece, pois, figurando na epopeia de formação do Brasil como um elemento mitificado, decorativo e folclórico, servindo suas lutas e memórias para contextualizarem as igualmente míticas gestas do herói português conquistador. Estamos longe da perspectiva "destruidora" da primeira fase modernista, como a caracterizou Mário de Andrade (1942, p. 39-40) no balanço que fez desse momento em que o caráter anárquico, revolucionário e pesquisador demandavam a valorização de um indígena verdadeiramente brasileiro. A despeito de ser, assim como *O monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret, uma epopeia

7 Garcia, Rodrigo. Eles desbravavam o sertão e faziam leis. Alguns dos homens que lideraram bandeiras à procura de ouro e índios e foram também vereadores de São Paulo. In: Portal da Câmara Municipal de São Paulo. Disponível em: https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes/bandeirantes-eles-desbravavam-o-sertao-e-faziam-leis/. Acesso em 29 de abril de 2023.

inquestionavelmente majestosa, "magnífica", em sua pretensão grandiosa de glorificação do bandeirantismo, a presença indígena n'*Os Brasileidas* atende antes ao propósito de criar-se um cenário lendário, forjado através da fusão dos mitos e lendas da América pré-colombiana e africana com a mitologia grega, para a glorificação dos feitos e conquistas bandeirantes. Muito longe estamos, pois, com essa épica mitificação dos povos originários brasileiros atendendo ao fim de exaltar o herói português conquistador responsável pela expansão territorial da nação brasileira, de uma perspectiva decolonial, tal como demonstram Eliane Potiguara (2015), Graça Graúna (1999), Márcia Wayna Kambeba (2006), Daniel Munduruku (2018), Ailton Krenak (2019), Rafael Xucuru Kariri (2014), Kaka Werá Jecupé (1998), Olívio Jekupé (2018), Severiá Idiorê (2006), Ely Macuxi (2018), Edson Kayapó (2013), entre outros/as autores/as indígenas estudados/as por Rosivânia dos Santos (2021), nos/as quais a autora, em vez de uma perspectiva indianista ou mesmo indigenista, percebe uma perspectiva indígena decolonial, ou seja: uma perspectiva nativa, elaborada pela própria subjetividade, visão histórica e cosmogonia dos/as próprios/as índios/as, os quais problematizam a questão da representação do indígena: "A literatura indígena desmonta a versão oficial da história escrita pelos colonizadores e que até pouco tempo era a única que circulava pela sociedade" (Santos, 2021, p. 55). Sim, e desmonta porquanto, na perspectiva indígena, os colonizadores e bandeirantes foram "[...] insensíveis, covardes e dominadores que impuseram os vícios, a maldade, a mentira, a cobiça, a competição, o egoísmo e trouxeram sofrimento e divisão para as famílias que ali nasceram" (Potiguara, 2015, p. 17). Essa é a perspectiva desses/as autores/as indígenas, em relação à colonização e ao encontro entre os povos nativos e os conquistadores europeus. Essa foi a resposta que Eliane Potiguara, em seu poema "épico" de 31 páginas *A cura da terra*, deu sobre essa questão, através da resposta da personagem "avó" à sua netinha "Moína" — "uma formo-

sa menina de oito anos. [...] sedenta por entender o sentido da vida e a razão de existir. " (2015, p. 6-8), quando esta lhe perguntou por que razão "[...] tudo o que era bom sumiu daquela aldeia" (2015, p. 11). A resposta de Potiguara/avó foi a seguinte:

> — Porque os estrangeiros maus só queriam lucro, e encheram a terra com algodão, dominaram os antigos guerreiros índios e os fizeram escravos, e ai de quem não os obedecesse! Aqueles estrangeiros traziam sua própria água e usavam adubo e maquinários agrícolas na terra. Nossa região foi manchada de sangue indígena pela brutalidade de estrangeiros insensíveis, covardes e dominadores que impuseram os vícios, a maldade, a mentira, a cobiça, a competição, o egoísmo e trouxeram sofrimento e divisão para as famílias que ali nasceram (2015, p. 16-17).

Assim, ainda que no *Ensaio sobre a poesia épica*, Nunes, mais uma vez recorrendo a Homero, responda às possíveis críticas feitas à sua escolha suspeita do herói sertanista, explicando que:

> A tomada de Tróia é um rosário de horrores, até mesmo quando cantada por Vergílio; mas constitui honra para o gênero humano ter havido um povo que soube sublimar as barbaridades inevitáveis em tôda guerra de conquista. Quem o declara é o próprio Homero, pela bôca de Helena, quando esta reconhece que os sofrimentos decorrentes "de sua cegueira", presentes e futuros: a queda iminente da cidade e a morte de seus defensores, o cativeiro das mulheres, e tudo o mais que vem no séqüito do insaciável deus da guerra, só tinha por finalidade fornecer assunto para a poesia, "porque nos celebrem / nas gerações porvindoiras os cantos excelsos dos vates" (Nunes, 1962, p. 25-26).

Percebemos, ainda assim, que o autor d'*Os Brasileidas* e sua epopeia de formação do Brasil alinham-se, não com um nacionalismo crítico, na esteira de um Oswald de Andrade e de seus manifestos

Pau-Brasil (1924) e *Antropofagia* (1928), identificados politicamente com uma leitura que poderíamos chamar, seguindo Silviano Santiago, de "anfíbia" (2002), por contemplar na obra literária não apenas as questões formais e estéticas — "parnasianismo" do qual parece padecer Nunes —, mas também as políticas, dentro dos debates sobre literatura nacional, dependência cultural, ruptura antropofágica, crise de identidade e o entrelugar da literatura na América Latina, conforme ensina Silviano Santiago (2000), bem como, no caso específico da epopeia, em sua relação, como ensina Christina Ramalho (2015), com o cosmos da épica universal.

Em suas reflexões sobre as tensas relações entre as literaturas periféricas e a literatura europeia, Santiago questiona-se: influência? emulação? dominação? dependência? independência? (2000, p. 9-26). Essas são perguntas pertinentes com as quais nos deparamos inelutavelmente, enquanto leitores/as d'*Os Brasileidas*. Ao fazê-la, o que percebemos é que essa epopeia magnífica se identifica com um nacionalismo ufanista, na perpectiva das correntes políticas de extrema direita — na senda de um Plínio Salgado e do *Manifesto do Verde-Amerelismo ou da escola da Anta* (In: Teles, 1997, p. 361-367), do qual Salgado foi um dos autores, tornando-se, posteriormente (entre 1932 e 1937), futuro líder político da Ação Integralista Brasileira. A questão é que *Os Brasileidas*, enquanto uma epopeia sobre a formação do Brasil, não problematiza as relações coloniais; antes acusa, em sua preocupação com a "continuidade" eurocêntrica, uma visão colonialista dessa questão, porquanto, sendo o fulcro do poema a glorificação de Raposo Tavares, o indígenas na epopeia passa a ser visto a partir de uma perspectiva semelhante à do Manifesto que proclama: "O estudo do Brasil já não será o estudo do índio. [...]. Assim, também o índio é um termo constante na progressão étnica e social brasileira; mas um termo não é tudo. Ele já foi dominado." (In: Teles, 1997, p. 365). Ora, como ensina Ramalho em *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes*

o cabo-verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal (2015), a epopeia, ao "escrever a nação", conforme o conceito de Homi Bhabha (1998), está intimamente relacionada a uma perspectiva que afirma "[...] uma posição política necessária no firmamento da atualidade, [...]." (2015, p. 29). Em seguida, já se aproximando das conclusões de sua pesquisa, a autora diz:

> Hoje, em nossa realidade paradoxalmente globalizada e fragmentada, dar espaço ao *epos* é permitir que "memória" não seja apenas um conceito geral, mas uma realidade múltipla que viabiliza que, no mosaico da experiência humano-existencial, todas as culturas tenham vez, voz e expressão (Ramalho, 2015, p. 504).

Apesar de ser uma obra polifônica, que dá voz aos/às índios/as brasileiros/as e apresenta a revolta de Ajuricaba contra Raposo Tavares e as Amazonas, *Os Brasileidas*, todavia, faz isso idealizando os povos originários brasileiros, ao fundir os mitos e lendas da América pré-colombiana e africana com a mitologia grega, a fim de, representando os indígenas dessa forma, eles servirem ao seu projeto de uma epopeia de formação do povo brasileiro como "decoração", "pano de fundo" das gestas hercúleas e gloriosas daquele que realmente importa na epopeia, do qual "é" a epopeia, a saber: o bandeirante sertanista Antônio Raposo Tavares.

DIÁLOGO ENTRE O *ENSAIO SOBRE A POESIA ÉPICA* E O CIMEEP

O Ensaio sobre a poesia épica, que precede a epopeia *Os Brasileidas* na edição de 1962, é, como diz Coutinho (220, p. 14), um verdadeiro "prefácio-manifesto" a favor da vitalidade e atualidade do gênero épico contemporaneamente. Nele, Nunes, com uma erudição impressionante, faz uma defesa solidamente embasada da vitalidade do gênero e de sua, por assim dizer, "missão" de narrar o *epos* brasileiro: "o pé-

riplo das andanças do sertanista ilustre" (Nunes, 1962, p. 28). Ou seja: de apresentar e representar o percurso de formação do Brasil, a partir das gestas do herói que "dilatou" suas fronteiras — missão heroica que demanda um gênero específico, o qual, obviamente, só poderia ser o gênero épico. O ensaísta começa sua argumentação, portanto, defendendo a atualidade desse gênero e provando que ele não desapareceu, como então se costumava dizer, mas permanecia vivo, como o demonstraram Carl Spitteler e Niko Kazantzakis.

> A epopéia, como gênero literário, não está morta, nem pertence aos museus da literatura. O exemplo do escritor cretense é decisivo para demonstrar a possibilidade da criação, em nossos dias, de uma epopéia heróica, ao mesmo tempo clássica e revolucionária, tendo se revelado como carecente de base a tentativa dos teóricos e doutrinadores, de fechar caminhos para a atividade da imaginação criadora, que só nos dá seus frutos sazonados, quando se manifesta com espontaneidade. (Nunes, 1962, p.14).

De fato, ao apontar a vitalidade hodierna do épico e criticar alguns "teóricos e doutrinadores" defensores do desaparecimento desse gênero, Nunes estaria falando também, de forma indireta, de um fenômeno que poderíamos chamar de "expansão do lirismo", segundo expressão de Saulo Neiva (2009, p. 49), citando Antonio Candido (1997, p. 221). Observado sobretudo a partir do Romantismo, tal fenômeno ganha, a partir desse momento histórico, um destaque tal, na produção poética do Ocidente, a ponto de ser frequentemente denunciado como uma tendência reducionista da poesia moderna, a qual, enclausurada nesse lirismo narcisista, acabaria por ter deixado de lado ou por ter reduzido significativamente a produção do gênero épico. Esse pensamento levou alguns críticos literários mais apressados a chegarem a dizer que esse gênero estaria desaparecendo na produção poética do mundo moderno e contemporâneo. A esse fenômeno, Saulo

Neiva (2009, p. 47) chamou de "[...] tendência ao 'entrincheiramento' da poesia em uma só de suas facetas (o lirismo)."[8]. A defesa de Nunes da vitalidade do épico, frente a esse entrincheiramento da poesia no gênero lírico, mostra, no entanto, que "A epopéia, como gênero literário, não está morta, nem pertence aos museus da literatura".

A compreensão nuneana do fênomeno da poesia épica, em toda a sua complexidade, se coaduna perfeitamente, pois, com a de autores/as como Anazildo Vasconcelos da Silva (2017; 2022; 2007; 2015), Christina Ramalho (2015; 2005), Florence Goyet (2021) e o próprio Saulo Neiva (2009), aos quais se somam tantos/as outros/as, tais quais Cyril Vettorato, Jean Marcel Paquette, Dimitri Garncarzyk, Marguerite Mouton, Monire Akbarpouran, Roman Dabrowski, Catherine Servan-Schreiber, Claudine Le Blanc, Taku Kuroiwa, Clément Jacquemoud, Sandra Bornand, Beate Langenbruch (Goyet; Ramalho, 2022), entre outros/as que têm pesquisado esse gênero, em suas diversas manifestações por todo o mundo. Tais autores/as, membros pesquisadores do CIMEEP — Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, fundado em 2013 por Christina Ramalho, coordenado por ela e vinculado ao Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe —, mostram que a poesia épica não deixou de ser produzida, da antiguidade clássica à modernidade ou pós-modernidade, nem se transformou, como se costuma dizer, no romance em prosa, pois o romance em prosa, como observa Anazildo Vasconcelos da Silva, enquanto narrativa de ficção, elabora uma proposição de realidade ficcional, diferentemente do gênero épico, que elabora uma proposição de realidade histórica, não se podendo, portanto, dizer que houve uma fusão da epopeia com o romance, uma vez que, conforme Silva (2007, p. 48), "a épica e a narrativa de ficção

8 Esse trecho foi reproduzido da Introdução de minha tese de doutoramento, intitulada **A poética de Dona Caçula: autoria feminina e universo temático do *Romanceiro Sergipano*** (2021, p. 17).

descrevem trajetórias independentes no curso da literatura ocidental, [...].". Assim, o que ocorreu com o gênero épico, segundo esses/as autores/as, foi apenas uma evolução do gênero, levando-o a configurações novas, novas formas de constituição de seu discurso.

No que diz respeito, portanto, ao argumento usado no *Ensaio sobre a poesia épica* chamando a atenção sobre a atualidade desse gênero, para justificar a escolha dele como o mais adequado ao seu projeto de narrar o *epos* do povo brasileiro, Nunes está certíssimo, conforme os/as pesquisadores/as do CIMEEP têm demonstrado; contudo, como adverte Ramalho (2007, p. 178), "[...] a obra épica resulta em texto complexo, muitas vezes aparentemente tangencial ao ideológico e mesmo a um certo grau de arcaísmo.". Apesar desse risco apontado pela fundadora do CIMEEP de poder servir a causas ideológicas, a epopeia guerreira, da qual *Os Brasileidas* é um exemplo magnífico, no entanto, é sempre, como diz Florence Goyet, (2021, p. 15), "[...] uma gigantesca máquina pensante.". Isso fica muito claro, no caso da epopeia de Carlos Alberto Nunes, na qual, uma vez constatada a visão ideológica que a atravessa, percebemos uma oportunidade privilegiada de pensar-se a relação conflitante e trágica dos bandeirantes "heroicos" com os indígenas brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elaborar a proposta desta abordagem d'*Os Brasileidas*, de Carlos Alberto Nunes, meu propósito, como dito na introdução, foi, enquanto membro pesquisador do CIMEEP, estudar essa epopeia nacionalista, estabelecendo uma interlocução com Helena Gervásio Coutinho e com pesquisadores/as do CIMEEP acerca da representação da presença indígena nesse poema infelizmente pouco conhecido e pouco estudado. Embora Nunes seja bastante consagrado em sua atividade tradutória, sua obra literária, inclusive *Os Brasileidas*, toda-

via, é ainda pouco pesquisada, como observa Coutinho (2021, p. 384), "[...] seus poemas épicos e dramáticos ainda carecem de estudos que lhe atribuam um lugar nas páginas da história da literatura brasileira.". Os trabalhos de Helena Gervásio Coutinho, entretanto, estudando *Os Brasileidas* a partir da invocação, do catálogo, dos símiles e das cenas-modelo, têm demonstrado a riqueza dessa epopeia e o diálogo que ela estabelece com a tradição clássica — inserindo-se, desse modo — tanto no cosmos da épica universal quanto no percurso de formação da épica brasileira —, como uma epopeia nacionalista na qual a figura do indígena entra como um elemento mítico e lendário, ainda idealizado, pois, a fim de servir à criação de um cenário monumental de glorificação do heroísmo do sertanista Antônio Raposo Tavares, considerado o bandeirante responsável pela expansão dos limites territoriais da nação brasileira.

REFERÊNCIAS

Abreu, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*: 1500-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

Abreu, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*: 1500-1800. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

Andrade, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

Brandão, Jacyntho Lins. A musa e Homero. *Organon*, n. 27, p. 15-28, jul./dez. 1999.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 2º vol. Editora Itatiaia: Rio de Janeiro, 1997.

Cortesão, Jaime. A maior bandeira do maior bandeirante. *Revista de História*. Vol. XXII. Ano XII. N.º 45, p. 3-27, janeiro-março 1961.

Coutinho, Helena Gervásio. A Brasilidade nos símiles de Carlos Alberto Nunes: o caso d'*Os Brasileidas*. *Proaera*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 28 de abril de 2021. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/proaera/cvhgc.htm. Acesso em 29 de abril de 2023.

Coutinho, Helena Gervásio. *A épica de Carlos Alberto Nunes entre a prática tradutória e a composição.* Rio de Janeiro, 2020. 114 f. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2020.

Garcia, Rodrigo. Eles desbravavam o sertão e faziam leis. Alguns dos homens que lideraram bandeiras à procura de ouro e índios e foram também vereadores de São Paulo. *Portal da Câmara Municipal de São Paulo*. Disponível em: https://www.saopaulo.sp.le g.br/apartes/bandeirantes-eles-desbravavam-o-sertao-e-faziam-leis. Acesso em 29 de abril de 2023.

Goyet, Florence. *Pensar sem conceitos:* a função da epopeia guerreira (Ilíada). Tradução de Christina Ramalho e Antonio Marcos dos Santos Trindade. 1 ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

Goyet, Florence; Ramalho, Christina (org.) *Mundo épico*: contribuições do Projet Épopée para o estudo de epopeias. – 1. ed. – Aracaju,SE: Criação Editora, 2022.

Graúna, Graça. *Canto Mestizo*. Maricá/RJ: Blocos, 1999.

Homero. *Ilíada***.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Homero. *Odisseia***.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

Idiorê, Severiá. Força índia. *Revista Brasil Indígena*, n. 2, p. 4-7, maio/jun.2006. Entrevista concedida a Chistiane Peres e Júlia Magalhães.

Jecupé, Kaka Werá. *A terra dos mil povos*: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

Jekupé, Olívio. Literatura nativa. In: Dorrico, Julie; Danner, Leno Francisco; Correia, Heloísa Helena Siqueira; Danner, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea*. Porto Alegra, RS: Editora Fi, 2018, p. 45-50.

Kambeba, Márcia Wayna. *Ay kakyri tama (eu moro na cidade)*. Manaus: Grafisa Gráfica e editora, 2013.

Kariri, Rafael Xucuru; Costa, Suzane Lima. Conversações sobre povos indígenas em práxis autobiográficas. *Pontos de Interrogação*. Bahia, v.4, n. 2, p. 85-98, jul./dez. 2014. Disponível em: https://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1683. Acesso em 29 de abril de 2023.

Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Macuxi, Ely. Literatura indígena e direitos autorais. In: Dorrico, Julie; Danner, Leno Francisco; Correia, Heloísa Helena Siqueira; Danner, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea. Porto Alegra, RS: Editora Fi, 2018, p. 51-74.*

Monteiro, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Munduruku, Daniel. *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*. Curitiba: Champagnat, 2018.

Neiva, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009*.

Nunes, Carlos Alberto. *Os Brasileidas — epopeia nacional em nove cantos e um epílogo*. Precedida de um *Ensaio Sobre a poesia épica*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

Pacheco Neto, Manuel. *A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.

Potiguara, Eliane. *A cura da terra*. 1ª ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2015.

Raimundo, Sílvia Lopes. Bandeirantismo e identidade nacional. Representações geográficas no Museu Paulista. *Terra Brasilis* — Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. V. 6, p. 1-19, 1 janeiro 2004.

Ramalho, Christina. *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo-verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*. Aracaju-SE: ArtNer Comunicação, Infographics, 2015.

Ramalho, Christina. *Elas escrevem o épico.* Prefácio de Simone Caputo Gomes. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ribeiro, João. *História do Brasil — curso superior*. 17 ed. Revista e completada por Joaquim Ribeiro. São Paulo/Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

Roiz, Diogo da Silva; Arakaki, Suzana; Zimmermann, Tânia Regina (organizadores). *Os bandeirantes e a historiografia brasileira*: questões e debates contemporâneos. Serra: Editora Milfontes, 2018.

Sacramento, Leonardo. Bandeirantes e Bandeirantismos. *A terra é redonda.* Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/bandeirantes-e-bandeiritismos/. Acesso em 29 de abril de 2023.

Santiago, Silviano. Uma literatura anfíbia. *ALCEU*, v. 3, n. 5, p. 13-21, jul./dez. 2002.

Santiago, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO,

Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-26.

Silva, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira.* 2. Ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico. 1 ed. Jundiaí [SP]: Paco, 2022.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso. Vol. 1 Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. *História da epopeia brasileira*: das origens ao século XVIII. Vol. 2. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:* apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Trindade, Antonio Marcos dos Santos. *Agonia Severina*: dominação masculina no Romanceiro Sergipano – reflexões sobre cultura popular, tradição oral e relações de gênero no livro O Folclore em Sergipe. Saarbrücken/Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

Trindade, Antonio Marcos dos Santos. *A poética de Dona Caçula:* autoria feminina e universo temático do Romanceiro Sergipano. 478 f. : il. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe, 2021.

Virgílio. Eneida. Tradução de Carlos Alberto Nunes; org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

Heroísmo indígena em *Canto General*, de Pablo Neruda, e *Latinomérica*, de Marcus Accioly[1]

Éverton de Jesus Santos[2]

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a história latino-americana no que se refere à invasão, nos séculos XV e XVI, de colonizadores europeus, especialmente espanhóis e portugueses, e aos séculos de colonização que causaram o genocídio de povos indígenas e minaram suas culturas, o revisionismo histórico promovido por escritores/as passa, na expressão artística, pelo viés da poesia épica. Nesse contexto, objetiva-se analisar, comparativamente, como o chileno Pablo Neruda e o brasileiro Marcus Accioly, respectivamente em *Canto general* (1950) e *Latinomérica* (2001), ao mencionarem determinadas personagens, colocam em evidência o protagonismo indígena diante das atrocidades cometidas pelos invasores europeus, invertendo, com isso, a lógica colonial de que os vencedores da história

1 As reflexões desenvolvidas no estudo são baseadas na minha tese de Doutorado, intitulada *Canto general e Latinomérica: da geografia à história, das pátrias à transnação*, defendida em 2021.

2 Doutor em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Literatura e Recepção (2021). Mestre pela Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Literatura e Cultura (2016). Membro pesquisador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), no GT5 - Historiografia épica: Revisor de textos (TCCs, Artigos, Dissertações, Teses, Livros)

são justamente aqueles que promoveram a entrada na chamada Modernidade, quando, na verdade, a vitória paira sobre os nativos, que reagiram para sobreviver à inversão drástica e repentina na ordem estabelecida.

Parte-se, para tanto, da perspectiva da Literatura Comparada como base para o estudo de trechos dos poemas citados, mapeando personagens indígenas e acontecimentos que sobressaem nas obras e cuja presença lança luz sobre dicotomias como civilização e barbárie e dominadores e dominados, mas, principalmente, vencedores e vencidos. A comparação, neste caso, é uma forma de observar como os textos se complementam ao se referirem a figuras indígenas e suas incursões, na medida em que, ao focarem na história a contrapelo (Benjamin, 1987), ou vista de baixo (Sharpe, 1992), isto é, enfatizando os excluídos da história (Goyet, 2019), é possível criar um panorama dos martírios e das lutas que dão sentido ao heroísmo desses povos nativos, que são historicamente marginalizados, mas que têm uma identidade especialmente marcada pelo enfrentamento aos inimigos, vencendo, portanto, pela resistência à opressão.

Nesse sentido, comparar *Canto general* e *Latinomérica* é um trabalho de imersão no plano maravilhoso da América pré-colombiana – ou pré-invasão – e histórico da América pós-colombiana desses dois poemas longos que têm bem situados, como matéria épica elaborada por Neruda e Accioly – concebidos como instâncias de enunciação dos poemas, ou seja, eus líricos/narradores (Silva, 2007) –, os aspectos geográficos e históricos dessa porção do continente americano na qual, segundo Silviano Santiago, "[...] a *perspectiva* correta para se estudar as literaturas nacionais latino-americanas é a da literatura comparada" (1982, p. 20), promovendo contatos entre a produção literária dos trópicos e valorizando-a para além das matrizes artístico-literárias europeias.

Em linhas gerais, como forma de apresentação dos poemas épicos estudados, citamos que *Canto general* – que pode ser tanto "música geral", ou seja, música de todos, mas também "canção de ou sobre tudo" –, do chileno Pablo Neruda (1904-1973), publicada em 1950, epopeia moderna

que inicialmente seria um poema dedicado ao Chile, conta com diversas edições e foi traduzida para vários idiomas, sendo escrita em 15 cantos, 341 poemas nomeados e/ou numerados (86 deles inseridos em outros mais longos divididos em partes), 1.406 estrofes e 13.088 versos. O conteúdo é heterogêneo, por exemplo: traz as origens do continente, a conquista e as guerras de dominação, os heróis e as heroínas das pátrias, o canto nostálgico do Chile, um canto ao mar, além de monólogos sobre vítimas da opressão econômica e política, imprecações típicas da Guerra Fria, crônicas de perseguição política, greves sindicais e ataques partidários, cartas do escritor a seus amigos poetas e, por fim, uma autobiografia poética (SANTÍ, 2011). Já *Latinomérica*, do brasileiro Marcus Accioly (1943-2017), lançada em 2001, isto é, mais de 500 anos após a conquista ou a invasão da América – o que ocorreu em 1492 –, é uma epopeia pós-moderna que contém 20 partes, divididas em 427 poemas nomeados, 1.587 estrofes e 14.036 versos, além de contar com um depoimento de João Cabral de Melo Neto que serve como apresentação à obra, 25 epígrafes de diferentes naturezas, um apêndice intitulado "Portulanos" (que são cartas medievais de navegação) à guisa de explicação e uma extensa lista de dados biobibliográficos sobre o poeta. A estrutura, com forte presença da metalinguagem como tema, conta com invocação, proposição, dedicatória, e os poemas apresentam ritmos e métricas próprios e por vezes distintos, em geral são formados por estrofes de oito versos decassílabos, e o manuseio das rimas demonstra a habilidade do poeta com a palavra, o que se percebe também no vocabulário, especialmente quando emprega processos de formação de palavras como o neologismo – cujo exemplo máximo é o título da obra, o qual referencia, ao mesmo tempo, a América Latina e Homero, numa fusão que resulta num substantivo que remete a "latino-americano/a" e a "homérico".

Feitas essas considerações iniciais, partimos para a abordagem do mapeamento realizado nas duas obras a respeito de representantes dos povos indígenas que, simbolicamente, ilustram as lutas contra a invasão e a colonização europeias.

VENCEDORES VENCIDOS

Apresentamos, a seguir, personagens indígenas citadas nas epopeias que se relacionam à América pré e pós-conquista. De algum modo, as figuras se distanciam do mito do bom selvagem, isto é, o mito da inocência humana antes da queda, ou, no viés eurocêntrico, o homem intocado pela civilização, não corrompido, uma vez que são apresentadas mais pelo seu viés guerreiro do que bondoso e amistoso, embora a explicação resida na atuação deles em defesa da própria vida, do seu lugar, da sua identidade. Ou melhor, os ameríndios anteriores à Conquista gozavam de felicidade, boa saúde, longevidade, tudo isso baseado em narrativas acerca do Novo Mundo. Não obstante, tal estereótipo, elevado à condição de mito pela recorrência das imagens veiculadas, não abarca a complexidade do perfil dos ameríndios, por vezes reduzidos à imagem do bárbaro e do *outro* europeu. Logo, é a partir de um revisionismo e da contestação do lugar do indígena em contato com os estrangeiros, na Literatura, que observaremos a composição de determinados caracteres primeiramente no poema épico de Neruda. Observemos o Quadro I:

Quadro 1. Personagens indígenas da América pré e pós-conquista citadas em *Canto general*

Personagens	Número de citações
Atahualpa	4
Huáscar	1
Mama Occlo	1
Capac	1
Cuauhtémoc	2
Moctezuma	1
Toqui Caupolicán; Caupolicán	1 e 4, respectivamente
Lautaro	12
Túpac Amaru; Condorcanqui Túpac Amaru; Amaru	2, 1 e 2, respectivamente

Elaboração: O autor (2019).

Entendemos que essa categoria deve vir primeiro porque ela lida com o imaginário americano construído a partir da conquista e dos embates entre aborígenes e estrangeiros, isto é, traz figuras lendárias ou históricas que, na tessitura da obra, retratam o espírito guerreiro indígena, a identidade que os povos primitivos, tão ligados à terra, cultivavam, e, especialmente em Neruda, aqueles por quem primeiro se deve fazer justiça, uma vez que representam a origem do continente americano ainda quando sequer era "América".

Como podemos perceber, são mais expressivas as referências a Lautaro, Caupolicán e Túpac Amaru, talvez por terem em comum a liderança contra os espanhóis para assim libertar do seu jugo os indígenas. Mais especificamente no caso do primeiro, no Canto IV – "Los libertadores", é dedicada a ele uma série de poemas, como o VIII, cujo título é "Lautaro (1550)", o IX, "Educación del cacique", o X, "Lautaro entre los invasores", e o XI, "Lautaro contra el centauro (1554)", e a personagem é construída da seguinte maneira: diz-se que nasceu da pedra tocada pelo sangue, isto é, da terra já encharcada de sangue indígena, após a chegada dos espanhóis; Lautaro surge, assim, como força que brota do barro e filho do sangue ancestral que é não um inca individualizado, mas todas as gerações anteriores pelas quais deveria lutar. E o emblema da luta o constitui, haja vista ter sido desde cedo preparado para a guerra, sendo caracterizado pelo eu lírico/narrador de forma tal que foi educado para se tornar digno do próprio povo, mas não sem antes ser modelado das mais variadas maneiras, como se participasse de um ritual de iniciação, como mostram estes versos: "Acostumbró los pies en las cascadas./ Educó la cabeza en las espinas", "Se quemó en las gargantas infernales./ Fue cazador entre las aves crueles", "Se tiñeron sus manos de victorias", "Se hizo amenaza como un dios sombrío", "Estudió para viento huracanado" e "Sólo entonces fue digno de su pueblo" (Neruda, [1950] 2011, p. 211-212). Com isso, adaptando-se às estações e intempéries, aprendendo com os ani-

mais selvagens, desenvolvendo habilidades de combate, andando pelas casas dos compatriotas, enfim se preparou Lautaro, o herói ainda sem heroísmo, mas traçando sua aventura até ser arma de fibras taciturnas com seu coração envolto em peles negras.

Ainda de acordo com o eu lírico/narrador, Lautaro tornou-se pajem do explorador espanhol Pedro de Valdivia, estando ao lado dos espanhóis durante certo tempo como cuidador de cavalos e acompanhando batalhas que cumulavam o poderio dos conquistadores. Enquanto isso, o jovem guerreiro mapuche esperava, velava aos pés de Valdivia, adivinhava-lhe os sonhos, mas, em 1554, abandonou a tropa estrangeira e se uniu aos araucanos (povos de tribos diversas caracterizadas por uma relativa inferioridade de seu nível tecnológico em comparação com os incas, segundo Wachtel (1976), ensinando-lhes como guerrear de igual para igual com os espanhóis. E então, no poema XII, "El corazón de Pedro de Valdivia", assumindo a narração em primeira pessoa, Lautaro conta os resultados da batalha de Tucapel, em que, levando os verdugos como prisioneiros, deu-se o seguinte: "Luego golpeamos el rostro enemigo./ Luego cortamos el valiente cuello" (Neruda, [1950] 2011, p. 216), repartindo o sangue e o coração sangrento, no qual o mapuche diz ter enfiado os dentes, praticando canibalismo e pondo termo à vingança – um dos mais altos graus do périplo do herói.

Numa tentativa de reconstrução que prima por apartar o Lautaro verdadeiro do lendário, Mackeena (1876) diz que ele foi um toqui, isto é, um mapuche escolhido como líder num período de guerras, considerado herói araucano e chileno, índio bárbaro e guerreiro de grandes dotes naturais. O estudioso citado especula que, quando Lautaro passou a servir a Valdivia como cuidador de cavalos, o que requer músculos e inteligência, devia contar ao menos dezesseis anos e não onze, como outras fontes apontam. Foi, assim, um índio prisioneiro a quem se permitiu viver ao lado dos conquistadores, criando uma

dualidade: era mapuche pelo sangue, pela memória e pela infância, mas espanhol pelos novos hábitos, pelas ocupações diárias, pela aprendizagem e pelo trato dos que ele servia. Passados cerca de seis anos e tendo aprendido as táticas militares e de cavalaria necessárias, Lautaro abandonou os espanhóis, partiu para perto dos indígenas e lhes ensinou a combater, o que lhes deu, por exemplo, vantagem na batalha de Tucapel, em 1554, quando os companheiros de Valdivia e ele próprio foram liquidados numa das campanhas em defesa da pátria chilena. O detalhe da história é que Valdivia foi imolado por Lautaro, assim como o toqui, segundo se especula, pode ter morrido com o coração trespassado por uma flecha ou lança pela mão de um provável compatriota mapuche, na batalha de Chilipirco, em 1557, quando os conquistadores tiveram assegurada a capital do seu reino (Mackeena, 1876).

A relevância de Lautaro para a história americana vai na direção de que, como chefe indígena, conseguiu debelar uma das investidas dos espanhóis no território chileno, demonstrando com isso a capacidade de assimilar as estratégias espanholas e adaptá-las ao uso dos mapuches, incitando-os a um combate mais igualitário. A sagacidade, o engenho, a eloquência, a vontade e o fato de ser "dominado por las costumbres, las tendencias i las aspiraciones de su estirpe, cuya mas viva acentuacion era el odio profundo e indomable al estranjero, es decir, al usurpador" (Mackeena, 1876, p. 6) servem como combustível para um guerreiro desde cedo alçado ao estatuto de herói e cujo percurso, conforme o relato nerudiano, vai da iniciação à sagração, passando pelas provas. Com efeito, Lautaro entra na história latino-americana como um grande líder que, inclusive, protagoniza o poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, como um dos heróis contra expedições espanholas no Chile. E a narração grandiosa dos feitos de Lautaro corrobora sua efígie de índio guerreiro e justiceiro, astuto e metódico, cuja marca é o ódio contra os exploradores.

Lautaro, na concepção de Villegas (1976), é o personagem histórico do *Canto* de maior aproximação com o herói mítico, principalmente por ser assinalado como redentor e salvador do povo. A inserção dos eventos que tratam de seu nascimento, sua iniciação, suas ações como herói consagrado e sua morte são envoltas num tom solene que abarca Lautaro como um ser excepcional, sobrenatural, quiçá um fenômeno para além dos limites humanos. Ele é um dos exemplos de figuras que compõem o panteão dos heróis ideais da epopeia, o que, num âmbito mais amplo, caracteriza uma concepção de mundo, mas também de homem e de sociedade, envolta num sistema de valores que o poeta assimila, reproduz, ressignifica – e, na base de tudo isso, a instituição da luta e resistência latino-americanas como um legado centenário porque "Na América Latina ainda se fazem revoluções e os homens vivem resistindo" (BRUIT, 1991, p. 171), concepção que se contrapõe a uma perspectiva histórica que tomava os aborígenes como "bons selvagens" ou objetos passivos frente à conquista e à colonização.

Por sua vez, a figura de Túpac Amaru, "sabio señor, padre justo", é apresentada em poema homônimo, acrescido do ano 1781, também no Canto IV – Los libertadores, retratando quando, juntamente com a primavera desolada, os patamares andinos assistiram à subida de iniquidades e tormentos advindos da colonização. Os males estavam ligados à exploração sofrida pelos índios na extração da prata, o que causava feridas que enterneciam o "Señor Inca, padre cacique": "Era un sollozo y otro sollozo./ Hasta que armaste la jornada/ de los pueblos color de tierra,/ recogiste el llanto en tu copa/ y endureciste los senderos" (Neruda, [1950] 2011, p. 225). Esse pai (líder) indígena se insurgiu como "padre de la batalla" entre as aldeias humilhadas contra a dominação espanhola em forma de pedra sanguinária, inércia desgraçada e metal das correntes, uma vez que a intenção era promover a emancipação do Peru para, entre outras coisas, libertar o povo do

pagamento de impostos à metrópole. No entanto, tendo sido derrotado em sua missão, o cacique foi preso, julgado e executado de forma cruel: "Ataron tus miembros cansados/ a cuatro caballos rabiosos/ y descuartizaron la luz/ del amanecer implacable" (Idem, p. 226).

O líder dos "povos cor de terra", cujo nome era José Gabriel Condorcanqui, que adotou o título de Túpac Amaru, um de seus antepassados, foi declarado culpado por ir de encontro à ordem colonial, ameaçando-a. Guazzelli (2010, p. 133), acerca das revoltas indígenas que se avolumaram a partir do século XVIII, expõe que o significado da rebelião de 1781 foi preceder o movimento de independência peruano e, "mais do que indicar para a necessidade de um rompimento, [...] serviu como um alerta aos colonos, que precisavam das forças da metrópole para conter uma transformação radical da sociedade que colocava em risco suas existências". Logo, o embate entre as demandas dos indígenas, que eram explorados como força de trabalho, e as metropolitanas, personificadas nas colônias pelos corregedores, representava um sistema contra o qual as massas marginalizadas se uniram para lutar, portanto, a liderança de Túpac Amaru, nesse sentido, é lembrada como a de um libertador.

A sublevação indígena que ele encabeçou teve início na província de Tinta, em 1781, e foi marcada, conforme ensina Galeano (2017), por proclamações corajosas como a proibição da mita – tipo de regime de trabalho assalariado forçado – e a condenação à forca de um corregedor real, além de ter decretado a libertação dos escravizados e a abolição de todos os impostos, medidas essas que desagradaram à Coroa Espanhola. Enfrentando os colonizadores que se situavam em Cuzco, houve vitórias e derrotas, mas ele foi, por fim, traído e aprisionado:

> Túpac foi submetido a torturas, juntamente com sua esposa, seus filhos e principais seguidores na praça de Wacaypata, em Cuzco. Cortaram-lhe a língua. Amarraram seus braços e per-

> nas a quatro cavalos, para esquartejá-lo, mas o corpo não se dividiu. Foi decapitado ao pé da forca. Sua cabeça foi enviada para Tinta. Um dos braços foi para Tungasuca e outro para Carabaya. Mandaram uma perna para Santa Rosa e a outra para Livitaca. Queimaram-lhe o torso e lançaram as cinzas no rio Watanay. Recomendou-se que fosse extinta toda a sua descendência até o quarto grau (Galeano, 2017, p. 73).

Assim como Lautaro, Túpac Amaru é uma figura de destaque na formação da identidade americana porque foi de encontro ao poder estabelecido pelos conquistadores em relação às colônias, e, ainda que seja "sol vencido", há uma imensa glória na revolução empreendida, conhecida como maior rebelião anticolonial do século XVIII na América Espanhola. Por isso as aldeias, os teares, as casas de areia, todos anunciam o nome Túpac, visto que ele, como posto no *Canto* nerudiano, "es una semilla/ [...] Y Túpac germina en la tierra" ([1950] 2011, p. 226), demonstrando, com isso, que o heroísmo prevalece sobre os percalços e atravessa o tempo, inscrevendo o nome de certas figuras no imaginário e na história tanto em nível de nação quanto de continente. Além disso, trata-se do estabelecimento de vínculos com personagens históricas que, pela sua relevância, são relacionadas à resistência indígena contra os conquistadores – a qual se deu, segundo Bruit (1991), nas fugas, no trabalho lento, na abstinência, transformando-se em arquétipo da resistência à dominação total –, passando a ter, em face disso, um estatuto mítico que passa a fundir o individual ao coletivo, aumentando seu valor para a comunidade, que, pela memória, insufla o espírito guerreiro em nome de altos ideais.

Já Toqui Caupolicán, mencionado cinco vezes em *Canto general*, dá nome ao poema V, no Canto IV – Los libertadores, e é assunto dos poemas "VI – La guerra patria" e "VII – El empalado". É apresentado como chefe do seu povo contra as armas invasoras e como titã cujas faces eram muros "escalados por rayos y raíces"; o espírito ancestral chi-

leno, Arauco, manifesta-se como uma força da natureza, especialmente cingida na montanha, a acompanhar o chefe mapuche, que, quando avançou, augusto, "[...] fueron tinieblas,/ arenas, bosques, tierras,/ unánimes hogueras, huracanes,/ aparición fosfórica de pumas" (NERUDA, [1950] 2011, p. 209). Mas os tormentos começaram: a revolta foi sufocada, as gargalhadas estrangeiras suprimiram o silêncio da noite, e o sangue tombou sobre as raízes, os mortos, os que iam nascer, pois, "En las entrañas de mi patria/ entraba la punta asesina/ hiriendo las tierras sagradas" (Idem, p. 210). E Caupolicán terminou empalado, embora se diga que não demonstrou sentir dor alguma, tendo em vista impulsionar o povo mapuche a prosseguir na luta libertária contra os europeus.

Isso posto, Caupolicán figura como herói exatamente por ter liderado os mapuches contra a dominação espanhola, embora não dispusesse de estratégia militar como Lautaro, mas era valente e possuía força física. Entrou em combate com os invasores em ao menos duas batalhas: a de Millarapue e a de Antihuala, sendo que, após ser derrotado na primeira, ainda promoveu um cerco ao Forte do Cañete, tendo os espanhóis revertido a situação; já após a segunda batalha, a 5 de fevereiro de 1558, foi capturado e depois morreu por empalamento, como já dito.

A leitura de Villegas (1976, p. 125) acerca da figura de Caupolicán baseia-se na representação deste como "el más genuino portador de la idea de libertad", isso porque "adquiere una dimensión de esencia telúrica que le concede la fuerza para ser el heróe libertador, ya no terreno, sino semidivino". O estudioso destaca também três níveis em que a mitificação da personagem se expressa: o simbolismo da árvore-Caupolicán-liberdade, visto que há, nos poemas, relações com o reino das árvores, que, como um dos seus sentidos míticos, remetem à liberdade; a repercussão da morte do herói, acontecimento esse que causa, na natureza, uma reação que demonstra que algo especial ocorreu; e, por fim, a identificação entre Caupolicán e a Araucania, ou seja, a mãe pátria indígena, manifestando o espírito coletivo que o herói implica.

A apresentação dessas três personagens indígenas se reflete diretamente na constituição do imaginário sobre o enfrentamento de indivíduos e povos no tocante ao domínio espanhol e às imposições por ele promovidas, por exemplo, a tomada e a divisão de territórios, a exploração dos índios como a mão de obra escravizada, a cobrança de impostos etc. Assim, Lautaro, Túpac Amaru e Toqui Caupolicán representam a luta de classes e raças numa relação de poder assimétrica e desumana, haja vista, entre outras coisas, a superioridade bélica dos conquistadores e colonizadores. E, ainda que os intentos por vezes tenham falhado, o imaginário cultural acolhe tais personagens como heróis nacionais que ascendem com uma aura mítico-histórica culturalmente transmitida e são louvados como representação do espírito coletivo, daí sua importância.

As demais figuras dessa categoria mencionadas no poema épico nerudiano, embora não sejam detalhadas neste estudo a partir do enredamento na obra citada, terão aqui alguns traços sucintamente evidenciados, a título de esclarecimento: Atahualpa, 13º Sapa Inca de Tahuantinsuyu – como era chamado o Império Inca –, foi morto a mando de Pizarro; Huáscar, 12º Sapa Inca de Tahuantinsuyu – irmão e inimigo de Atahualpa; (Manco) Capac, primeiro governante de Cuzco e fundador do Império Inca, juntamente com sua esposa, Mama Occlo; Cuauhtémoc, guerreiro asteca e sucessor do último imperador Moctezuma; Moctezuma, imperador asteca no início do século XVI que imaginou ser Hernan Cortés a encarnação do deus Quetzalcoatl, tendo praticamente se convertido em prisioneiro do conquistador espanhol (Portilla, s/d).

Como se pode verificar, as figuras indígenas aqui abordadas não ganharam notoriedade por conta da passividade, da preguiça ou da bondade, e não foi, sobremaneira, a caracterização como "bom selvagem" – o homem natural, o homem bom por natureza – a que prevaleceu ou sequer tem neles substancialidade. Pelo contrário, o heroísmo

intrínseco à forma como atuaram para beneficiar seus povos representa o quanto a luta e a resistência diante dos conquistadores e colonizadores foram essenciais para se inscrever na História as histórias dos ameríndios em contraponto à História oficial de viés eurocêntrico e colonial. É, portanto, a partir de um revisionismo histórico que Neruda dá destaque personagens valorosos no que se refere a impulsionar traços identitários em diferentes níveis: seja o dos povos indígenas (para além dos incas, astecas e maias), com seus enfrentamentos; o das nações em cujo seio se deram os embates, especialmente pela independência e pela não escravização; ou o da latino-americanidade, uma vez que tais figuras são, em certa medida, uma amostra do que ocorreu após a chegada dos estrangeiros às terras que antes sequer eram América.

Feitas essas considerações, passemos às reflexões acerca das figuras que compõem a mesma categoria, mas agora na epopeia acciolyna.

Quadro 2. Personagens indígenas da América pré e pós-conquista citadas em *Latinomérica*

Personagem	Número de citações
Túpac Amaru	7
Túpac Amaru II; José Gabriel Condorcanqui Noguera	1 cada
Fernando	1
Cuauhtémoc	5
Moctezuma	1
Caupolicán	5
Atahualpa	3
Manco Cápac; Manco	7 e 1, respectivamente
Manco Cápac II	2
Mama Ocllo; Mama	1 cada
Ruminahui	1
Huáscar	1
Nopaltzin	1
Lautaro	3
Malinche	2
Caonabó	1
Gerônimo	1

Elaboração: O autor (2019).

Na obra acciolyna, são trazidas algumas personagens que também aparecem em *Canto general*, por exemplo Lautaro, no poema "Pedro de Valdivia", em que se ressaltam passagens da contenda entre as duas figuras, o conquistador e seu cativo, como nos versos "enquanto o pajem Lautaro/ (que espera sobre a colina/ com seus índios um sinal/ de Don Pedro de Valdivia)/ decide entre a lealdade/ e a traição [...]" (Accioly, 2001, p. 256); Túpac Amaru II, a quem a instância de enunciação chama de "rei dos incas do Peru" e cujos feitos louva: "[...] (lutaste contra/ o domínio espanhol) sublevaste/ teus índios quando ergueste a tua lança/ feito um mastro encarnado ao céu (vingaste/ os teus)" (Idem, p. 260); e Caupolicán, herói cuja morte é lembrada para fazer menção ao destino trágico da América: "o vento é Caupolicán/ (transpassado desde o ânus/ até a boca) na lança/ onde foi ensartado/ [...] (o *Toqui*) Caupolicán/ é com teu corpo empalado/ [...] por dentro a morte te estrepa/ e tremes por fora (América)" (Idem, p. 258, grifo do autor).

Nesse toar, é perceptível uma afinidade quanto ao tratamento dado pelos escritores à figura de Túpac Amaru no que se refere a seu enfrentamento, colocado como rei e vingador, e à de Caupolicán, por enfatizar as circunstâncias de sua morte por empalamento e relacioná-lo ao continente americano. Já em relação a Lautaro, que tem por parte de Neruda a mais alta patente do heroísmo, é mostrado em *Latinomérica* como reticente em sua escolha de trair ou não Valdivia, explorador a quem serviu. A inserção dos eventos, assim, difere quanto a Lautaro nesse ponto, pois a perspectiva não é a de que há convicção para agir contra os espanhóis, o que, de acordo com o eu lírico/ narrador, significaria traí-los, podendo optar pela lealdade para com eles – mas isso, por sua vez, significaria trair os indígenas. Enfim, parece-nos o registro de uma digressão da personagem a partir de uma situação-limite na qual é protagonista, e sabemos que sua decisão foi, sim, pelo confronto – mas o que é dúvida e hesitação em Accioly é cer-

teza em Neruda, ou seja, os poetas conjecturam de maneira diferente sobre o mesmo acontecimento.

De forma a dar a conhecer outras figuras indígenas da América desde antes da conquista até a colonização, almejamos abordar mais três, a saber: Cuauhtémoc (5 ocorrências), Manco Cápac II (2 ocorrências) e Malinche (2 ocorrências). A começar por esta, uma das raras personagens femininas da presente categoria em *Latinomérica* (a outra é Mama Occlo), Malinche é mencionada nos poemas "Paraguai", nos versos "vivem do lixo ao luxo (entre paredes)/ qual vivia a Malinche com Cortés" (Accioly, 2001, p. 235), e "México", em "se (maldita Malinche e desalmado/ Jerônimo) Cortés [...]" (Idem, p. 402), ainda que a caracterização dela seja um tanto rápida e superficial, já que faltam informações fundamentais, a exemplo do fato de ser ela uma indígena que foi dada de presente aos espanhóis e dominava tanto a língua dos astecas quanto a dos maias, como expõe Todorov (2010). Ela serviu como tradutora de Cortés quando ele precisava se dirigir a um interlocutor asteca, e o dom que possuía para aprender línguas a fez rapidamente dominar o castelhano, o que aumentou a utilidade dela e a aproximou ainda mais dos conquistadores. Assim, ele escolhia seu lado à medida que adotava os valores deles e os ajudava na execução de seus objetivos. Nesse sentido,

> Por um lado, efetua uma espécie de conversão cultural, interpretando para Cortez não somente as palavras, mas também os comportamentos; por outro lado, sabe tomar a iniciativa quando necessário, e dizer a Montezuma as palavras apropriadas (especialmente no momento de sua prisão), sem que Cortez as tenha pronunciado anteriormente. Todos concordam em reconhecer a importância do papel da Malinche. É considerada por Cortez como uma aliada indispensável, e isto é evidenciado pelo lugar que concede à intimidade física entre eles (Todorov, 2010, p. 144-145).

Diante disso, Malinche se torna não apenas uma aliada dos conquistadores, mas um instrumento militar nas investidas deles, pois fazia com que Cortés entendesse os indígenas, e, por isso, era tão apreciada e, ainda segundo Todorov, é por esse motivo que "Os mexicanos pós-independência geralmente desprezaram e acusaram a Malinche, que se tornou a encarnação da traição dos valores autóctones, da submissão servil à cultura e ao poder europeus" (2010, p. 147). Logo, quando o eu lírico/narrador a chama de maldita e diz que ela vive no luxo com Cortés, depois de ter saído do lixo, faz referência a ela ter abraçado o lado vencedor, seguindo a ideologia e a identidade do outro e traduzindo aspectos da sociedade e da cultura ameríndias para aqueles que, àquela altura, subjugavam para colonizar. Malinche, com efeito, não aparece no rol de heróis nacionais ou como figura de destaque na luta americana, mas como o oposto disso: é sinônimo de traição às suas origens em benefício dos conquistadores.

Ainda a esse respeito, Morin também pontua a participação de Malinche na colonização do México a partir da associação dela com a figura de Cortés, dizendo:

> Cortés se apoiou de certa maneira na estratégia de mestiçagem. Ele se aliou a nações dominadas pelos astecas, que viviam insatisfeitas por serem obrigadas a lhes pagar tributos e, principalmente, a lhes entregar seus adolescentes para sacrifícios. Podemos dizer até que o México foi conquistado pelos mexicanos. Aos poucos, a pequena tropa de Cortés – aliás, ele próprio envolvido com uma índia, Malinche – se foi podendo beneficiar da ajuda dessas populações. O que em nada impediu que essa conquista fosse imbuída de uma cobiça e um fanatismo sem precedentes (2009, p. 34-35).

Assim, é possível perceber que as estratégias de dominação – que também foram impulsionadas pelo poderio armamentista dos conquistadores e pela guerra biológica que dizimou boa parte dos in-

dígenas, que não dispunham de anticorpos para combater o vírus da tuberculose e da gripe, por exemplo (Morin, 2009) – contaram com a colaboração de povos indígenas dominados por outros, sendo Malinche um nome de relevância pela forma como urdiu, por estar próxima a Cortés, por ser de uma etnia indígena e por falar diferentes línguas, a possibilidade de subjugar os astecas e outras populações que habitavam o México, levando à colonização do país pelos estrangeiros, como escreve Portilla (s/d, p. 14): "[...] si es cierto que los tlaxcaltecas y los tetzcocanos lucharon al lado de Cortés, no deja de ser igualmente verdadero que las consecuencias de la Conquista fueron tan funestas para ellos como para el resto de los pueblos náhuas", isso porque todos esses povos foram submetidos e perderam boa parte de sua antiga cultura.

Já Manco Cápac II é aquele a cuja memória é destinada a ode da instância de enunciação e a quem é chamado ressuscitar da pedra após os quinhentos anos de sua morte para vigorar no poema: "teu Império sofreu estupro e saque/ (mas em paz e em silêncio cresce a erva)/ teu coração no sono bate (baque-/ de-guerra) com seu sonho que conserva/ uma luz fulgurante (chama-elétrica)/ e acende a aurora que se chama América" (Accioly, 2001, p. 261). É, pois, a incitação para que o sonho não se dissolva, para que as forças outrora cessadas pelos martírios trazidos pela expedição de Francisco Pizarro fecundem a aurora americana, e, contrariando o esquecimento, Manco Cápac II é mostrado como líder inca cujo coração, mesmo na morte, ainda resiste e continua, principalmente por sua bravura na liderança das revoltas de 1536-1537 – torna-se, assim, um herói da resistência peruana.

Ainda que tenha colaborado com os espanhóis em determinado momento por acreditar serem enviados dos deuses, depois influencia os incas para que renunciem à religião cristã imposta pelos colonizadores, e, em face do cenário de discórdia entre os conquistadores sobre a distribuição de despojos de guerra, Manco Cápac II conseguiu

reagrupar as forças incas restantes – que haviam aprendido métodos de combate com seus adversários – para derrotar os espanhóis, embora não tenham obtido êxito nem detido os processos de conquista e colonização (Elliot, 1990).

Para não confundir, é interessante ressaltar que, em poema posterior, "O Inti Raymi", a figura de Manco Cápac, pai de Manco Cápac II, aparece ligada à de sua esposa, Mama Occlo, recorrendo ao mito do Sol e da Lua para recriar a gestação do macho e da fêmea dados à terra para fundar Cuzco. O casal, no relato da instância de enunciação, representa a linhagem dos incas, uma civilização solar, e a busca que se promove é por tornar os dias mais iluminados, mais longos, em oposição à vida curta e às trevas.

Resta-nos tecer algumas considerações sobre Cuauhtémoc, cuja aparição no poema "Mural da América" é no sentido mesmo de suscitar figuras que integram a história de tal país, que é apontada pelo eu lírico/narrador como "a história do homem-terra/ dividindo a terra-homem/ dentro do espaço com a guerra", tendo o México a cara de Moctezuma ou Cuauhtémoc (Accioly, 2001, p. 399). Em seguida, no poema "Maguey", faz-se referência às brasas que teriam queimado os pés de Cuauhtémoc, a fim de fazê-lo dizer onde estavam os tesouros procurados pelos espanhóis. O fim do herói asteca foi, assim como o de muitos, o enforcamento, o qual foi ordenado por Hernán Cortés (Galeano, 2017), a 26 de fevereiro de 1525. A partir disso, podemos compreender que a grandeza do último rei de Tenochtitlan se depreende do enfrentamento às investidas dos exploradores, entrando para a história como mais um dos que resistiram às dores e opressões para proteger o próprio povo e o território, com isso se torna, como expõe a instância de enunciação, uma das caras do mural mexicano.

Além das figuras tratadas mais de perto nesta discussão, outras também são citadas no painel criado por Accioly, merecendo nossa atenção, a saber: Túpac Amaru, último imperador inca, filho de Man-

co Capac II, lutou contra os espanhóis, mas foi preso e morreu decapitado; Fernando, filho de Túpac Amaru II (bisneto de Túpac Amaru); Ruminahui, soldado inca que lutou na Guerra Civil Inca e liderou uma resistência contra os espanhóis; Nopaltzin, líder chichimeca do século XIII que introduziu a cultura tolteca; Caonabó, cacique caribenho considerado o primeiro libertador americano por ter resistido aos espanhóis; e Gerônimo, líder indígena da América do Norte que lutou contra a imposição de reservas tribais pelos brancos nos Estados Unidos.

Ao focar nessas personagens tanto de *Canto general* quanto de *Latinomérica*, acreditamos possibilitar uma compreensão de que historicamente os povos indígenas têm se insurgido desde a conquista e a colonização, na tentativa de manter a coesão do seu povo, a propriedade das terras, mas também a liberdade, a dignidade, a harmonia. Ao inscrever tais nomes nas epopeias, resgatando-os do apagamento que, por vezes, o passar do tempo causa, dá-se novo fôlego aos vencidos, alçando-os a uma condição não de dominados (nem tampouco de dominadores), mas de indivíduos que estiveram à frente de uma coletividade em busca do bem comum, embora tenham suas aspirações outrora frustradas, mas há que se perceber seu valor, na medida em que tais figuras prevalecem como símbolos de luta e resistência nacionais, daí servirem como símbolos pátrios da América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mostramos, a inserção dos eventos geralmente ocorre no sentido de glorificar as personagens que demonstraram capacidade de enfrentamento diante dos obstáculos que tiveram pela frente. Assim, a tônica do texto fundamentou-se, em suma, na ideia de luta e resistência – tomando como ponto de partida o que diz Octavio Paz (1984) sobre os latino-americanos terem deixado de ser uma matéria

inerte sob o domínio dos poderosos para começar a ser agentes das mudanças históricas, sendo a substância e o cenário da história contemporânea a onda revolucionária dos povos da periferia –, alçando os indígenas a um lugar na lista de heróis (latino-)americanos, o que, nas discussões propostas, faz com que as fronteiras entre o histórico e o literário se tornem fluidas, mais especificamente porque, através tanto da inclusão quanto da manipulação da História como tema, são obtidas obras da magnitude das aqui estudadas, nas quais a perspectiva histórica implicada no literário e a perspectiva literária implicada no histórico fornecem um painel enciclopédico que nem sempre os livros de História proporcionam ou que nem todas as obras literárias (em prosa ou poesia) de viés historiográfico alcançam.

Voltando às discussões no que se refere ao heroísmo e sua ligação com os valores positivos e ideais, mais especificamente como representantes do bem, fundamentamo-nos em Villegas (1976) para chegar a uma concepção de redenção da América Latina a partir das figuras ditas heroicas, sejam elas ameríndios, revolucionários, patriotas da independência, líderes políticos, opositores da ditadura militar etc. Como ensina o estudioso, a galeria de personagens pode ser de dois tipos: os libertadores e os sacrificados, sendo do primeiro tipo "el que ha asumido la función de dirigir a su pueblo en busca de la libertad, el que aun ha llegado al extremo de sacrificar su propia existencia en su acción de servir a la comunidad", enquanto os segundos são "aquellos que, representando los valores positivos, no son libertadores, sino los sacrificados" (Idem, p. 117). Trata-se, assim, da caracterização daqueles que são realmente dotados de heroísmo pelo valor e pela extensão de seus feitos, mas também de outras figuras que, apesar de exploradas ou vítimas dos males sociais, são elevadas a uma magnificência que lhes concede a marca do heroísmo, como, no caso tratado neste texto, os indígenas.

REFERÊNCIAS

Accioly, Marcus. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

Benajmin, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: _____. *Obras escolhidas.* Magia e técnica. Arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. v. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

Bruit, Héctor Hernán. América Latina: Quinhentos anos entre a Resistência e a Revolução. *Rev. Bras. de Hist*., São Paulo, v. 10, n. 20, p. 147-171, mar./ago. 1991. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=21. Acesso em: 13 set. 2019.

Galeano, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

Goyet, Florence. A vitória do vencido. *In*: RUMEAU, Delphine (Org.). Permanence de la poésie épique au XXe siècle. Trad. Antonio Marcos dos Santos Trindade e Christina Ramalho. *Revista Épicas*, ano 3, n. 5, p. 1-7, Jun. 2019. ISSN 2527-080-X.

Guazzelli, Cesar Augusto Barcellos. A crise do sistema colonial e o processo de independência. In: Wasserman, Claudia (Coord.). *História da América Latina*: cinco séculos. 4. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 118-175.

Mackeena, B. Vicuña. *Lautaro y sus tres campañas contra Santiago, 1553-1557*. Estudo biográfico según nuevos documentos. Santiago: Imprentia de la Librería del Mercurio, 1876.

Morin, Edgar. *Cultura e barbárie europeias*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

Paz, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Portilla, Miguel Léon. *Visión de los vencidos*: relaciones indígenas de la Conquista. 7. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s/d. Disponível em: https://archive.org/details/relaciones-indigenas-de-la-conquista-la-vision-de-los-vencidos/page/n19. Acesso em: 13 ago. 2019.

Santí, Enrico. Introducción. In: Neruda, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. p. 23-106.

Santiago, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa:* (ensaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

Sharpe, Jim. A história vista de baixo. In: Burke, Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. 7. reimpr. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 39-62.

Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol I. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

Todorov, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. Tradução Beatriz Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno).

Villegas, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

Wachtel, Nathan. *Los vencidos*: los índios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Versión española de Antonio Escohotado. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

An epic journey through time and space: indigenous presence in *South America Mi Hija*[1]

Gisela Reis de Gois[2]

INTRODUCTION

Doubiago is a Californian author who, in the 1960s, completed her Masters Degree (B.A. and M.A.) at the California State University. She has already studied epic poems and published one entitled *Hard Country*. This book is an epic poem with a female lyrical subject/narrator trying to achieve a harmonious and reciprocal relationship with the pair while traveling in the United States and recovering their cultural heritage. This reconstruction of the cultural legacy is done through the history and myth of the indigenous people – Mojave – together with the Vietnamese.

In the epic poem, the Vietnamese people are associated with Buddhist monks led by Hwui Shan who supposedly arrived in the American continent in 499 AD in Alaska and followed a route towards Central and South America: "[...] the route of their travels still tracea-

1 This study is based on a doctoral dissertation: GÓIS, Gisela Reis de. South America Mi Hija: uma viagem épica pela América do Sul. 2020. 149 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2020.

2 Doctor of Letters (UFS, 2020). Researcher of the International and Multidisciplinary Center for Epic Studies (CIMEEP – www.cimeep.com)

ble through legends and artworks recording the mysterious arrival [...]" (Keller, 1997, p. 42). In any case, the intention to rescue the culture of indigenous peoples is not just a single desire in *South America Mi Hija*, but it is the continuation of the longing to address social issues in literature. In an attempt to rescue the history and importance of these peoples, who are "invisible" in the colonial, patriarchal and alienating vision, *Hard Country* has multiple voices, parts of historical narratives and documents participating in the protagonist's journey (Keller, 1997).

The same happens with the corpus of this research, *South America Mi Hija*. This poem has historical and mythological aspects linked to the theme of inequality and violence against South American women and peoples, but its perspective is revisionist and does not emphasize magnificent and/or warlike events, as traditionally appeared in epic poems, although the author does not classify it that way (Doubiago, 1997, p. 6):

> Oh, definitely the length – the various styles, the various voices, all linked together as one book [...] The epic, also, is traditionally about land and nations, tribes, history – all of which is true of *Hard Country*. I think of *Hard Country* as being much more probably an epic poem than *South America Mi Hija* is, though again, I didn't write it thinking I was writing an epic poem.

Even though, the writer does not consider *South America Mi Hija* an epic poem, I was able to recognize characteristics that can link the poem to the epic tradition, obviously respecting the innovations brought by the writer during my doctoral studies. Innovation can be found in *South America Mi Hija* in its theme which is a historical revisionism, especially of the female participation in South America. Besides that the poem depicts the domination of Mother-Earth and

the relationship between mother and daughter, protagonists of the journey through the territory of Colombia, Ecuador and Peru.

Traditionally, epic poems have been about warfare and travel, but in the sense of conquest, spreading the narrative of the "winner". On the other hand, *South America Mi Hija* is concerned with the tragedy of the lives lost in many years of colonization and exploitation. Besides that the epic's structure is based on Geography not History, unlike so many other epic poems. The book was published in 1992 by the Californian writer Sharon Doubiago. The motivation for writing the epic poem came when the author and her daughter embarked on a journey through Colombia, Ecuador and Peru, and the last one asked, in front of a shrine where virgins had been sacrificed, if there were any good men. The book is an attempt at an answer and narrates their journey and the situations faced by women in South America, in an approach that fuses mythical and historical references.

Once it was already determined the possible classification of *South America Mi Hija* as an epic poem, it is the aim to analyze how so many different historical, cultural, mythical and linguistic aspects about native peoples are used in the book. Nowadays, it is relevant to start conversations about how we represent indigenous people, how we recognize their importance and respect their role in the formation of our continent. That's why it is so important to study a book like this which seeks to go back in time and makes us realize how colonization and the domination of land and peoples shaped our view of the world. Henceforth, the analysis and discussion of these aspects will be the focus.

A JOURNEY THROUGH TIME AND SPACE

As mentioned in the introduction, *South America Mi Hija* is an epic poem organized geographically, this means that historical and

mythical references in the book appear mostly according to the place being visited. So, when the narrative of a mother-daughter travel starts in Colombia on their way to Ecuador the first historical figure is mentioned. Before analyzing this historical reference it is relevant to highlight that the majority of the journey was made by bus and this is characterized in a common structure in the stanzas with the expressions inside/ outside and similar ones. Thus, often when an allusion appear and the characters are in the bus the reference starts with the expression "outside".

That's what happens with the first historical figure. In the first book, "The road to Quito", mother and daughter are in Colombia and during their bus travel it is mentioned the Cartagena girl: "Outside the girl Cartagena holds the Spanish explorers/ at the continent's northern door [...]" (Doubiago, 1992, p. 4). Most likely, the poem is referring to Catalina. She was kidnapped as a child by Diego Nicuesa around 1509 and was raised by nuns who taught her Spanish and Catholicism. She was later used as a guide and translator by Pedro de Heredia. The moment to which the fragment of the poem refers to is the fact that she dissuaded the colonizers from a war with the natives several times (Urbina, 2006).

For years, some people have questioned the figure of this indigenous woman for having helped the colonizers in the process of conquering territories in what is now called Colombia, associating her with Malinche, Pocahontas and Sacagawea – the last two are also mentioned in *South America Mi Hija* – in their respective societies. However, the image which is represented in the poem is of a brave woman who decided to stand against the colonizer and tried to maintain peace instead of a negative representation that blames her for a domination that she was a victim as well.

Then, the poem brings a different allusion. This time it is an entire civilization that is mentioned. Once more, the expression "out" appears

to highlight the space: "Out of the window Chan Chan/ Perfect ruin of dry mud" (Doubiago, 1992, p. 53). Chan Chan is located on the north coast of Peru and today is an archaeological site. Paul Steele (1967) states that this was the capital of the Chimu Kingdom – Chimor – before it was subjugated by the Incas. From the leaders, most of them are unknown to us, except Minchançaman who was the ruler when the Incas arrived to subdue the kingdom in the later fifteenth century.

In the poem the ruins and some aspects of the culture practiced in the Chimu Kingdom were stated: "He shows me Chan Chan beads, tiny colored shells./ The Indians wore them solid up their arms/" (Doubiago, 1992, p. 54). Unfortunately, what is emphasized in the story is the destruction of cultural and historical aspects, first by the colonization that started with the Inca subduing them and after that with the Spanish colonizers which is represented by the ruins mentioned before. Secondly, the destruction by tourism: "The locals have discovered that tourists like beads/ So they've been digging up/ The burial sites" (Doubiago, 1992, p.54). Tourists want to have souvenirs of their travels and as a result support the exploitation and destruction of remnants of that civilization.

One final aspect about Chan Chan in *South America Mi Hija* is human sacrifice. This topic is linked to the objective mentioned in the poems proposition which is just as Persephone made a vertical journey towards the world of Hades, mother and daughter traveled from North to South; and just like Demeter wandered horizontally in search of her daughter, mother and daughter accessed the historical and mythical past in seeking the narratives of women who were forgotten in the course of History. The proposition can be seen in the following fragment:

> Persephone's vertical descent
> Demeter in her grief wandering horizontally

> This journey backward in time and downward in Earth
> this search for the lost cities, the untraveled,
> this ache for the lost daughters, the unknown
> mothers, this quest
> for the self
> this evolution of the human, holy hejira
> beyond gender identity,
> (Doubiago, 1992, p. 78)

The story does not mention the possible honor those sacrificed women felt by being chosen to participate in that social event. A probable reason for that is that the idea behind seeking for the lost daughters is connected with the domination of land and peoples – Mother Earth –, in other words, the narrative's aim is to remember how many lives, especially women, were lost and how their importance is frequently not recognized. Doubiago's proposal is to resume an epic established in the Western canon, *Canto General*, and rewrite the history of South America, emphasizing the women who participated in the formation of the continent. The author stated in an interview that the interest in "Heights of Macchu Picchu" – one of the parts in *Canto General* and also the title of the last book in *South America Mi Hija* – is because its focus is the action of men, women do not figure as a forming part of America: "I mean, the heart of Neruda's fantastic poem of Macchu Picchu [...] is about and addressed to men – [...] There's no mention of women, of a single woman in Neruda's poem" (Doubiago, 2009, p. 196). Therefore, the first collective feminine figure to be remembered in *South America Mi Hija* is the female attendants of the Chimu leader:

> Out the window the stone temple of Sechín,
> pre-Chavin, about 1500 B.C.
> faced with five hundred carved monoliths
> depicting battle scenes, men

[...]
In Chan Chan on the death of each king
his attendant women were sacrificed
buried in a mound together
with his treasure.
[...]
the biggest mound contained
the bodies of a thousand.
(Doubiago, 1992, p. 54)

The women who served the leader of the civilization, at the time of his death, were sacrificed and piled up next to the treasure. Several graves – hundreds – have been found with an estimate from thirteen to three hundred women sacrificed in each grave, probably buried with the leader (Benson; Cook, 2001). Not only the Chimu Kingdom, but other societies in South America practiced multiples killing for a social purpose as well, including the Incas. However, the use of sacrifice in the Inca Empire will be discussed later.

Not only sacrifice is the topic when it comes to reviewing the indigenous people in *South America Mi Hija*. The outstanding development in the Inca civilization and the indigenous languages resistance through time is also subject of the poem. Firstly, the poem refers to Capacñan an Inca road that until de nineteenth century was one of the longest in history. Secondly, about the indigenous language, the poem is able to represent some parts of the cultural, linguistic and historical richness of so many civilizations, for instance, the stone work present in some cultures cannot be completely portrayed in the poem, even though it is mentioned. However, the use of vocabulary and popular narratives in Quechua and Aymara languages in the poem can be analyzed. They are used strategically: the expressions and narratives are followed by a version in English, sometimes in Spanish, then during the epic poem they are

not translated anymore. Although some expressions can be found with the possible translation in the explanatory notes in the end of the book.

This indicates the intention of a process of familiarizing the reader with the languages so that he/she gradually enters a "cultural experience" in the poem that cannot be translated, but understood by the context or through research in other sources. Furthermore, the poem recognizes the linguistic borrowings that were made from South American languages to the English language: "your teeming masses/ your Quechua, your/ quechismos/ on my tongue/ pampa, condor, puma, puna,/ quinine, llama, alpaca, jerky,/ coco cola, tapioca, farina,/ gaucho, poncho, chino" (Doubiago, 1992, p. 57). Thus, recognizing their importance in translating our world and experiences into words.

Most of the references in *South America Mi Hija* is about the Inca Empire: costumes, leaders, religious aspects and so on. Most of the historical fragments refers to the establishment of the Empire with the first Sapa Inca – the leader, in Western terms a king –, events under the leadership of the last five leaders and the process of colonization by the Spaniards in the image of Pizarro. Nonetheless, there are mentions about some pre-Inca civilizations in the continent, besides the Chimu Kingdom: Mochica, Paracas, Nazca, Tiahuanaco and Chimac.

Before analyzing how these historical references are used, it is necessary to make some comments about them. First, none of these Andean societies had a numerical system and a written language, so dates and details about the beginning of the Inca Empire, for example, are based on estimates and archaeological research. Furthermore, what is known about the beginning of these societies is a mix of history and myth. Some of what is known about the Andean civilizations is what survived in oral tradition and in the texts that Spanish

chroniclers and colonists wrote. This already indicates two difficulties in gaining access to accurate information about these civilizations: a good part of the heritage of these societies was looted and destroyed by colonizers and Catholic missionaries; moreover, the narratives that were preserved and then written by the chroniclers have the perspective of the colonizer and, therefore, may be distorted from what they actually meant.

The Incas, according to researchers, were a social group that conquered other cultures and civilizations that became part of the Inca Empire. But only those who descended from the first Sapa Inca and Coya – the first wife – were called Inca. "The Sapa Inca led a noble class of about 1,000 men. These nobles were called Incas or Capac Incas, and they served as government, religious, and military leaders of the empire. All were relatives of the Sapa Inca" (SOMERVILL, 2009, p. 8). The first Inca couple, Manco Capac and Mama Ocllo, was siblings. This explains the cultural aspect that appears in *South America Mi Hija* through an epigraph – "[...] only the Inca is allowed to be married to his carnal sister" (Doubiago 1992, p. 86) –. The Inca custom established that the Sapa Inca and Coya would be married and also be siblings. Then through the poem some references are made creating an analogy with other couples who were siblings or relatives in mythical narratives, such as Osiris and Iris and Persephone and Hades, respectively, in their societies.

The first Sapa Inca and Coya started the Empire in Cuzco, and over time, the influence of this society spread to other territories, even occupying present-day southwest Colombia all the way to Argentina. Therefore, many of the inventions today attributed to the Incas are technologies adopted from other Andean societies that were conquered or absorbed by them. In *South America Mi Hija*, their disappearance with the arrival of aliens is mentioned, making a reference to the Western colonizers:

[...]
is she coming from? Chavin.
Mochica, Paracas, Nasca, Tiahuanaco, Chimac. So many

civilizations
all over america
disappeared
just before
we aliens
(Doubiago, 1992, p. 116)

It is a historical evidence that these societies had already been conquered by the Incas before the Spaniards arrived, however the presence of the latter was probably more harmful to the native peoples. According to researches, the Incas allowed conquered peoples to continue worshiping their gods, as long as they also worshiped the main Inca gods. Technologies developed by pre-Inca societies were still incorporated into Inca culture. However, the arrival of the European colonizers with the imposition of a new order, looting and destruction of artifacts and monuments made it even more difficult to preserve information about them though. Furthermore, the presence of tourists helping the process of looting archaeological sites in order to get souvenirs worsened the situation, as discussed previously, with the Chimu Kingdom.

According to Somervill (2009), it is estimated that the Chavín culture lasted between 900 to 200 BC in the eastern part of the Andes Mountains, Peru. These people used anthropomorphized animal sculptures as religious images. They developed weaving techniques using the wool of llamas and alpacas. The Moche or Mochica culture developed in the Moche and Chicama valleys in Peru. By examining the images on Mochica pottery, it was realized that they knew how to perform brain surgery and mend broken bones. The

Mochica culture also developed irrigation and fertilization techniques that were later adopted by the Incas. In its constructions, clay blocks are characteristic.

Much of what is known about the Paracas culture is based on findings in a cemetery in the city of Ica: "[...] their skulls were flattened. [...] Along with the bodies, archaeologists found weapons, gold jewelry, and ornaments, feather fans, the bodies of animals [...]" (Somervill, 2009, p. 20). The fact that they were buried with these items makes the researchers assume that they believed in an afterlife. The Nazca culture, in turn, it is known for the production of decorated ceramics, embroidered cotton and wool fabrics, and especially the patterns drawn on the desert floor that can only be seen in full from the sky. The Tiahuanaco civilization developed near Lake Titicaca, in present-day Bolivia. This culture created the technique of building with rocks that was later absorbed by the Incas. Chimac was an indigenous community in South America, but unfortunately I couldn't find more details about it, unless it was listed as one of the native peoples in the Smithsonian Institution's *Handbook of South American Indians* (1959).

About the Inca Empire, in addition to mentioning the first Sapa Inca, events with the last five leaders of the Empire and the arrival of the conquerors are portrayed. Pachacuti – ninth Sapa Inca – is considered to be responsible for remodeling Cuzco, the way it was found by the colonizers, in the shape of a puma, with the construction of the temple/fort Saqaywaman – Sacsahuaman – where the animal's head would be. In *South America Mi Hija*, Cuzco is visited by the characters emphasizing the cities traditional names and buildings. Thus, the nowadays Plaza de Armas is also entitled Haucaypata, the same process of using Inca expressions happens with Plazoleta Recozijo or Cusipata, with Convent Santo Domingo or Qorikancha and other important buildings nearby Huacaypata which had a social significance for the Inca Empire. This reviewing of names can be linked to the cultural

experience provided by the Quechua and Aymara songs through the epic poem.

One of the buildings which is represented by a colloquial expression, instead of the colonizers' name, is the Convent Virgins of the Sun or Convent Santa Catalina: "Outside the Palace of the Serpents/ We stand before the convent,/ The Virgins of the Sun./ [...]/ Hear the girls/ Buried alive in the foundations/ Their screams at sixteen/ Against culture's/ Scale of beauty" (Doubiago, 1992, p. 186-187). According to Steele (1967), the virgins of the sun or chosen or accllas women were girls who served the cult of the sun and/or even the moon. They were often selected as the second wife of the Sapa Inca, but that they also had other functions: they grew food for worship and wove wool to produce clothing for the priests and the Sapa Inca.

They could follow one of three paths: being a mamacuna – responsible for the others –, a wife or a sacrifice. Capac hucha, capacocha or capachucha were sacrifices of young people. They often happened to children, boys and girls, who had to walk in a straight line towards a sacred place – huaca or shrine – on top of a mountain (Steele, 1967). These locations are depicted in *South America Mi Hija*, mostly through the rock reference or voices heard like the last fragment. As previously explained, the poem is not concerned with the honor they probably felt, but with the frequency women are objects in ritual killings through time and space and even though their role was relevant they are so easily forgotten just like so many goddesses in the Inca pantheon were silenced – Mamapacha, Mama Quila and others –. That's why in the poem it is said about Macchu Picchu "I touch the stone/ where human agony created/ a perfect, stupendous, a beautiful/ ruin and know/ a city of women/ built by men" (Doubiago, 1992, p. 234) which means their lives were given for a collective purpose, but so easily in the course of History they are forgotten, like so many others in different places and time.

Then, the poem keeps remembering historical Inca figures. Huayna Capac – eleventh Sapa Inca – decided that the kingdom should have two capitals, so he commissioned the building of Quito, in present-day Ecuador. This fact appear in *South America Mi Hija* through the popular narrative of the decline of the empire once the capital was divided. Huayna Capac decided each center would be governed by one of his sons: Atahualpa and Húascar. According to legend, during one night three rings, one green, one red and one brown, were seen circling the moon over Cuzco. The priest then interpreted this sign as an omen that something bad would happen to the Sapa Inca, his family and the Inca people: "*From the land itself, from the beginning of Time/ came the decree:/*The Empire must not be divided./ *But outside time/Wayna Qhapaq divides the Inca Empire between his two sons/[...]/the last two rulers before the Fall*" (Doubiago, 1992, p. 161). Two heirs remained as Sapa incas. Atahualpa in Quito and Húascar in Cuzco. According to researchers, Pizarro took advantage of the dispute between the brothers to make the conquest of the territory easier because he could be easily defeated, since the contingent he took was numerically much smaller than the number of Incas. Atahualpa ordered the execution of Húascar and destroyed his armies and was then kidnapped by Pizarro and his men. Once more, we have the topic of dominating the land – Mother Earth – firstly by the brothers and then by the Spanish conqueror, in the poem the expression "outside" begins the reference going back to the time this historical moment happened.

> Outside as Atahualpa prepares his entry into Cuzco
> Having defeated Huascar
> After five years of fraticidal war
> Pizarro lands
> (Doubiago, 1992, p. 163)

Colonization was harmful to the Inca society, but certainly women were the ones who suffered the most. According to Sarah Hunt, after the Spanish conquest, nobles maintained a certain social status, while women had their situation worsened: "The Quoya was dethroned, and the acllacona order was destroyed, considered pagan by the Catholic Spanish" (2016, p. 2-3). With the domain of Spanish colonizers, the power that indigenous women held was taken. More recent studies have shown that their role in the period of the Inca Empire was more complementary than subordinate. Probably, the understanding that women were not so relevant to the Inca community came from the narratives of Spanish chroniclers who, in seeking an approximation with the Spanish reality, diminished their importance (Oliveira, 2006).

The Coyas had the right to own land and could farm. Women in the community had economic autonomy and could inherit property. Some became curacas – tribal leaders – under the Sapa Inca. Couples could separate, except those of the noble classes, because of the issue of Inca blood and virginity. Hunt (2016) asserts that, among the women of the Inca Empire, perhaps those who had the fewest options were the acllaconas. There are some differences according to the chronicler, however the following features are a common ground: women chosen from their communities around the age of 10 according to their beauty and could not refuse the honor of becoming one.

Susane de Oliveira (2006, p. 132)[3] states that sexual violence against indigenous women was used as a form of colonization, "used to subdue and humiliate inferior and colonized beings". In *South America Mi Hija*, the abuses suffered by the acllas are addressed. Surette (2008) claims that most of the colonization accounts does not

3 I decided to paraphrase and translate into English the articles in Portuguese cited throughout this text.

mention what happened to the chosen women, however, Diego de Trujillo and Guaman Poma wrote how they were sexually abused and mistreated. This theme is also part of *South America Mi Hija* and is brought to the reader through the visitation mother and daughter did, so the narrative of their travels stops and we are presented with a regression in time when the chosen women were abused:

> In the first five days of the Conquest
> the Spanish mass-raped the Chosen Women
> at the mountain village of Caxas
>
> five hundred virgins of the Sun
> forced out
> into the plaza
>
> the Inkas kept off
> by crossbowmen until the soldiers
> were worn and spent. Then
> they went off to continue
> the Conquest.
> (Doubiago, 1992, p. 184)

To repress sexual abuse, the Spanish monarchy decreed that only married men were allowed to migrate to the colony in South America (Hunt, 2016). As much as it seems to minimize the problem, it is known that marital status does not prevent a sexual crime. Of these years of exploration, few historical records report the narrative about these women. The existence of violence in the colonial period does not mean that Inca society was not patriarchal and that it did not reduce women's rights, but, in Hunt's words, "While Incan political structure was generally patriarchal, women did hold some legitimate power" (2016, p. 9). After Spanish domination was established, the men of the Inca nobility, when not opposing the colonizers, managed

to maintain some rights. But women lost their rights and began to take jobs wherever they could find. A new order was established, and during the time when the territories, formerly belonging to the Incas, were being dominated by Spaniards, a Sapa Inca was appointed. Pizarro began to "appoint" an Inca leader for the population, but the Spanish colonizer would retain the power to govern (Portugal; Morais, 2010).

One of the Sapa Inca indicated by Pizarro was Manco Inca. On one occasion, Pizarro's brothers, Gonzalo and Hernando, sacked the city of Cuzco, which had been ceded by the King of Spain to Almagro, and demanded that Manco Inca handed over his Coya, Qori Oqllo –Curo Ocllo –. Manco Inca decided to deceive them and introduced them to one of his sisters, and together with the Incas they rebelled against the Pizarro brothers. Unable to defeat them, Manco Inca fled to Vilcabamba. Gonzalo then found the real Qori Oqllo and, in one of the accounts, placed her in a basket down the river to drown. Her image is depicted in the poem as a heroine for fighting and not subjugating herself to the Spanish, even if she was "choosing" death. This fragment relates to the answer that the mother tried to give her daughter about what a virgin is: someone who is brave and stands for what believes. But, in the end, she gives an answer according to patriarchal standards.

> I think to tell her
> a virgin may have many lovers
> but like the moon
> she can never be possessed.
>
> I think of Qori Oqllo, sister-wife to Manko II
> who martyred herself in this square
> rather than accept the hand of a Spaniard.
> (Doubiago, 1992, p. 188)

Besides reviewing historical facts and Quechua and Aymara songs, the poem also uses popular native narratives to dialogue with the proposition: mother-daughter relationship and accessing the historical and mythical past in seeking the narratives of women who were forgotten in the course of History. One popular story in *South America Mi Hija* is Yma Sumac. This drama of indigenous origin is based on a romance between Ollanta and Curi-Coyllur, the daughter of the Sapa Inca (Spence, 1913). The law said that a descendant of the leader could not be married to a person from the people. Based on this, the narrative says that Curi was imprisoned in the Acllahuasi of the Virgins of the Sun and there had a daughter named Yma Sumac. This one, as a child, heard lamentations through the walls, until she learned that her mother was alive and imprisoned in the same building with her. Thus Yma Sumac asked her caregiver to take her to her mother. After the meeting between mother and daughter, the latter asked the Sapa Inca for her mother to be freed. Now free, Curi-Coyllur and her daughter meet with Ollanta:

> Kusi was imprisoned
> in the House of the Virgins of the Sun
> for ten years. There
> in the first year, unknown to anyone,
> for no one entered the inner rooms
> she gave birth to a daughter
>
> Yma Sumac
> (Doubiago, 1992, p. 186)

The fear of Spanish conquerors led the indigenous population of the Andes to associate them with an existing Aymara legend in the area, Llikichiri – sometimes referred to as pishtaco, kharisiri, ñakaq – . According to this narrative, a white creature extracts the fat of the natives. Researchers claim that body fat was seen as a symbol of health,

while an extremely thin body meant the absence of health. One version of the legend says that this creature, which came to be associated with Catholic missionaries, removed the body fat of the indigenous people to use it in church bells to make them more loud (Calderón, 2018):

> "*They want to know if you are llikichiri*
> *evil spirits.*
> *Llikichiri have white skins and blond hair*
> *and they kill Indians*
> *to extract their fat*
> *from their flesh and bones.*
> *The llikichiri burn the fat in the lamps*
> *that light their churches.*
> *So llikichiri must be killed*
> *in the cruelest possible manner*."
> (Doubiago, 1992, p. 117)

Another mythical narrative that became popular after the Spanish conquest is the avenging spirit to restore the land to the Inca people: Inkara or Inkarrí. It is a myth commonly related to the Sapa Inca Atahualpa. Legend says that by having the head decapitated and buried separately from the body, the living head will seek out and be reunited with the body so that in a new era the vengeful spirit of Atahualpa will lead the Andean natives, alleviating the difficult situation (Steele, 1967). This one has a huge importance in the epic poem because there is an analogy between this vengeful man with female figures who might as well be remembered for their bravery and role in society. The first one is between Inkara and Edith Lagos who participated in the Sendero Luminoso movement and was killed by cutting her body parts just like Atahualpa was. The second one is almost in the end of the book, when there is a claim for equality, so the lyrical speaker/narrator makes the protagonists form a couple with Inkara

in order to achieve a new level of understanding among men and women and gender issues.

Finally, *South America Mi Hija* is an epic poem through time and space. Instead of remembering conquest and warlike events, the objective is to use a bus trip to get back memories of the lives, stories lost in the painful process of colonization. The poem uses multiple voices and sources – historical, cultural, mythical and linguistic – in order to create a dialogue between the microcosms of the mother-daughter relationship and the macrocosms of gender issues, inequality, social injustices and domination of women and land.

FINAL WORD

With regard to presentation, the perspective of *South America Mi Hija* is fragmented, as what determines the exposition of a historical or mythical narrative is not when it occurred, but where. Events or historical figures are presented depending on the space the protagonists are in or what analogies can be made between the historical narratives and the marvelous or referential plane. These referents can still be retaken in the poem more than once, either as title, intertitle or narration of the story. Furthermore, the expressions in/ out and similar ones are frequently used to start allusions.

Furthermore, the multiple voices and sources can be initially seen as divergent and difficult to understand since the poem is so fragmented, but once one realizes how these themes can dialogue with each other it is interesting to recognize the relation between what happens in the microcosms of the mother-daughter and the macrocosms. The poem frequently uses the expressions inside and outside to build the sense of us and them, however there is a connection: the subjects the mother is avoiding to talk to her daughter – gender issues, sexual violence, the domination of land and so on – can be

seen through the journey and through the regressions in time and space. Most of the regressions are time organized: the characters are visiting the place and then it starts a historical or mythical narrative, however there is also a time and space regression to war in Ecuador in the poem when the characters had already left the country.

Therefore, the epic poem really fulfills its proposition. It revisits the theme from *The Heights of Macchu Picchu* by Pablo Neruda using historical facts and figures, mythical narratives and entities to retell stories. Once these stories were told through the eyes of the conqueror, now they are told through the lens of social and gender injustice. The innovation is not only in the theme, but also in the heroism. There is no army or warrior as a protagonist, this time an epic poem has a mother and daughter traveling to know each other and opening themselves to learn a different kind of History.

REFERENCES

Benson, Elizabeth P.; COOK, Anita G. **Ritual Sacrifice in Ancient Peru**. Austin: University of Texas Press, 2001.

Calderón, César Augusto Barahona. Kharisiri. Animal or human? A potential decolonizer. **Revista de investigación em contabilidad**, Peru, v. 1, n. 1, p. 1-26, 2018. Disponível em: http://revistas.upsc.edu.pe/journal/index.php/RIC/article/view/1. Acesso em: 15 maio 2020.

Doubiago, Sharon. ***South America Mi Hija***. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

Doubiago, Sharon. An interview with Sharon Doubiago. [Entrevista concedida a] Jenny Goodman. **University of Wisconsin Press**, Wisconsin, v. 38, n. 1, p. 1-43, 1997. Disponível em: https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA19369756&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00107484&p=AONE&sw=w. Acesso em: 10 jan. 2019.

Hunt, Sarah A. **Women of the Inca Empire**: Before and After the Conquest of Peru. Student Research S., Tennessee, p. 1-13, out. 2016. Disponível em: https://knowledge.e.southern.edu/hist_studentresearch/5. Acesso em: 15 maio 2020.

Keller, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Oliveira, Susane Rodrigues. **Por uma história do possível**: o feminismo e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o 'Império' Inca. 2006. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/2321. Acesso em: 15 maio 2020.

Portugal, Ana Raquel; MORAIS, Marcus Vinícius. Hernán Cortés e Francisco Pizarro: História e Memórias. **Temas e Matizes**, Paraná, v. 9, n. 18, p. 85-110, dez. 2010. Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/5954. Acesso em: 10 maio 2020.

Spence, Lewis. **The myths of Mexico & Peru**. Londres: George G. Harrap & Company, 2016

Steele, Paul R. **Handbook of Inca Mythology**. California: ABC-Clio, 1967.

Somervill, Barbara A. **Great Empires of the past**: Empire of the Incas. USA: Chelsea House publishers, 2009.

Surette, Flannery Kathryn. **The acllacona**: The Inca chosen women in History and Archaeology. Canada: Trent University, 2008.

Urbina, Joiro Hernán. **Entre las huellas de la India Catalina**. Colômbia: Panamericana Formas e impressos, 2006.

REALIZAÇÃO VINCULADA
Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos
(CIMEEP/UFS - www.cimeep.com)

APOIO
Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE, UNMDP)
Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual (IIBICRIT/CONICET)
Coordenação de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe (CORI)