

El cuerpo mutilado y el género épico en la Colonia

Paul Firbas
Princeton University

A Luis Jaime Cisneros

EN SUS ESTUDIOS SOBRE LA CULTURA GRIEGA, Jean Pierre Vernant hace notar que la tragedia es el género donde se piensa la formación de ciudadanos. El mundo de los héroes del pasado representado en la tragedia sirve para pensar el presente de la ciudad griega y la formación de leyes e instituciones. Así, el género trágico se sitúa en la transición entre la visión épica del mundo y el espacio de la ciudad, entre el pensamiento mítico y el filosófico.¹

Me interesa aquí especialmente la perspectiva crítica de Vernant respecto de los géneros literarios y su contexto. Vernant sostiene que el contexto de toda obra es un pacto de lectura y una complicidad entre el texto y sus lectores, un conjunto de sobreentendidos que permite la alusión.² Su manera de leer los géneros literarios puede tomarse como modelo para reformular el estudio de la poesía épica americana entre los siglos XVI y XVII. Conviene, por lo tanto, preguntarse cuál es la relación entre el mundo de la épica —el heroísmo del pasado— y los acontecimientos contemporáneos en los poemas americanos. En otras palabras, ¿de qué forma se piensa o inventa el mundo colonial desde las convenciones del género épico?

La poesía épica americana, con sus estructuras fijas y *topoi*, trabaja con los problemas de las nuevas sociedades después de las guerras de

¹ VERNANT, Jean Pierre. «Greek Tragedy: Problems of Interpretation». En: *The Structuralist Controversy*. Ponencias presentadas en el Simposio «The Languages of Criticism and the Sciences of Man». Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 273-295. auspiciada por el Johns Hopkins Humanities Center en 1966. En el simposio *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* participaron también René Girard, Lucien Goldman, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jacques Lacan y Jacques Derrida, entre otros. Vernant insiste en que él lee la tragedia como un historiador.

² En el mismo ensayo, Vernant define el contexto como «a necessary complicity between the interlocutor and his audience [...] Every message is based on a common body of knowledge which permits the use of allusion» *ib.*, p. 273.

conquista.³ Junto con los textos legales, históricos o religiosos que acompañan al Imperio, el género épico busca fundar nuevos espacios y proveer orden y jerarquías a las nuevas sociedades. Así, la épica puede entenderse como la contraparte textual de la fundación física de las *ciudades letradas* coloniales. Sin embargo, esta segunda fundación se realiza ya en el período de la estabilización colonial y, en el caso de los poemas *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña o *Armas antárticas* (c. 1610) de Juan de Miramontes, se enuncia desde la misma corte virreinal; en otros casos, como el *Purén indómito* (c. 1606) de Arias de Saavedra, la enunciación se sitúa en el fracaso de las guerras araucanas.⁴ Estos textos épicos muestran un impulso de orden y reformas surgido desde la misma experiencia colonial, no pocas veces en conflicto con la perspectiva metropolitana. Así, la épica americana se estructura desde la tensión entre la celebración del Imperio y las miserias de la colonia.

A modo de introducción al problema, habría que señalar que el discurso épico colonial americano sigue, en grandes rasgos, las convenciones de la épica culta renacentista europea, en su tradición doble: la «verosimilista» italiana y la «verista» española. La poética que se sitúa en esta doble tradición, representada por los modelos latinos de la *Eneida* y la *Farsalia*, trabaja justamente desde la tensión entre la historia y la ficción.⁵ En el mismo siglo XVI, desde la *Araucana* de

³ Entiendo aquí por «poesía épica americana» los textos que siguen las características formales de la poesía épica culta renacentista, y cuya materia o lugar de escritura son americanos. Así, la producción de esta poesía se inicia hacia la década de 1560, con *Carlo Famoso* (Valencia, 1566) de Luis de Zapata y, por supuesto, con la primera parte de *La Araucana* (Madrid, 1569) de Alonso de Ercilla. Hay poemas anteriores, pero no siguen propiamente la tradición renacentista. Se cierra en la primera mitad del siglo XVIII, quizá con *Lima fundada o la conquista del Perú* (Lima, 1732) de Pedro Peralta. De este período de casi doscientos años se conocen unos veinte poemas épicos, algunos de materia propiamente religiosa. No conozco un buen estudio de conjunto de estos poemas. A modo de catálogo puede consultarse —corrigiendo algunas inexactitudes— el ensayo de PEÑA, Margarita. «En torno a la poesía épica colonial: autores y obras». En: PEÑA, Margarita. *Literatura entre dos mundos: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

⁴ Para el concepto de «estabilización colonial» véase el libro de VIDAL, Hernán. *Sociohistoria de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985; y el más reciente de GARCÍA-BEDOYA M., Carlos. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2000.

⁵ El reciente libro de QUINT, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from*

Ercilla, las denominaciones de «crónica rimada» o «poeta historiador» revelan que, desde que se traslada este género a América, el tiempo mítico y el histórico coexisten en el género. El problema, por supuesto, no es privativo de la épica, sino central también en muchos de los textos cronísticos del mismo período. Dicho de otro modo, no existía un modelo que señalara cómo interpretar aquellos fragmentos de la épica americana que apelaban al mismo tiempo a las tradiciones de la épica culta renacentista y a los relatos concretos sobre los hechos contemporáneos del descubrimiento y conquista de los pueblos amerindios.⁶

La expansión de la corona española, su carácter imperial, y la percepción del propio presente como una realidad heroica y fundacional influyeron en el lugar de la épica como género para pensar y construir el «Nuevo Mundo». Sin embargo, el desarrollo de este género en América deja entrever las tensiones entre el «orden» imperial y el «desorden» colonial americano. En buena medida, el problema de la producción épica americana «se centra en la tensión entre lo oficial y las experiencias individuales y particulares», como ha señalado Iris Zavala al comentar las ideas de M. Bajtín.⁷

El Arauco Domado

En el año de 1596, en los talleres del italiano Antonio Ricardo, avecinado en Lima, se imprimió el primer libro de poesía en el Perú: el

Virgil to Milton. Princeton: Princeton University Press, 1993, desarrolla la idea de que la *Eneida* y la *Farsalia* representan los dos grandes modelos: la épica imperial de los vencedores y la épica republicana de los vencidos.

⁶ ADORNO, Rolena. «Literary Production and Suppression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America». *Dispositio*, vol. 11, n.º 28-29, 1986, p. 6, sostiene que en la épica —en oposición a ciertas crónicas— la representación de los indígenas no suponía mayores problemas de interpretación: “[...] because the formulaic prescriptions for epic characterization allowed only for a limited number of attributes, the reader’s interpretation of indigenous characters and events was easily controlled in advance [...] In relation to poetry [se refiere a la poesía épica], the discourse of the ethnographic historian was not bound by narrow formulae of characterization and the reader’s interpretation was, as a result, virtually impossible to control». Yo sostengo que el marco convencional de la épica permitía variaciones notables, en las cuales autores como Oña o Miramontes podían participar —miméticamente, a través de los discursos de sus personajes— en los debates más intensos sobre el mundo colonial, como la justicia de la conquista o la validez del sistema de las encomiendas.

⁷ ZAVALA, Iris. «M. Bajtín: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social». *Ínsula*, vol. 47, n.º 552, 1992, p. 13.

Arauco domado, escrito por el criollo Pedro de Oña, «natural de los Infantes de Engol en Chile». Se trataba —quizá no podría haber sido de otro modo— de un poema heroico en octavas reales (con una variación en la rima), dividido en 19 cantos, y escrito por encargo del virrey Don García Hurtado de Mendoza. El poema se ocupaba, solo en parte, de exaltar los hechos de juventud de Don García en la guerra de Chile y de contestar a Alonso de Ercilla, quien en la tercera parte de *La Araucana* (1589) había acusado de inexperto a Don García, llamándolo «mozo capitán acelerado».

Pedro de Oña dedica casi la mitad de su poema a dos acontecimientos inmediatamente contemporáneos al tiempo de la escritura y ajenos al escenario chileno: la rebelión quiteña por el impuesto de las alcabalas, sucedida entre 1592 y 1593; y la batalla naval en que Don Beltrán de Castro derrotó e hizo prisionero al pirata inglés Richard Hawkins en junio de 1594.

La captura de este pirata constituye la primera batalla naval de la Armada del Mar del Sur. En Lima, el virrey García Hurtado de Mendoza mandó a Pedro Balaguer de Salcedo que «hiciese más puntual y verdadera» relación de estos hechos en un opúsculo impreso el mismo año de 1594, habida cuenta de que ya circulaban diferentes escritos sobre la batalla.⁸ La derrota sobre una armada como la de Hawkins, previamente destruida por la mala fortuna del viaje por el Estrecho de Magallanes, habría motivado relatos de sentido opuesto al discurso heroico de la corte. El romance burlesco atribuido a Mateo Rosas de Oquendo, de circulación manuscrita, titulado *La victoria naval peruntina*, recoge esa visión crítica y ácida del supuesto heroísmo de una batalla en esas condiciones.⁹

Sin embargo, la victoria de Beltrán de Castro, cuñado del Virrey, esperó pocos meses para hacerse materia épica y someterse al orden de las octavas reales de Pedro Oña. Según declara el mismo poeta, «el año [de la batalla] es el presente en que esto escribo». De esta manera, Oña no solo marca la inmediatez transgresora de su materia —de acuerdo con las más prestigiosas poéticas de su tiempo—, también replantea el pacto de lectura del género épico.

⁸ El opúsculo lo reimprimió «a plana y renglón, con un prólogo» el sabio chileno José Toribio Medina en 1916, bajo el título: *Un incunable limeño hasta ahora no descrito*.

⁹ *La victoria naval peruntina* reclama una buena edición crítica y estudio. Puede leerse la edición que hace Vargas Ugarte en la colección «Clásicos peruanos», bajo el título: *Rosas de Oquendo y otros*. Para el estudio de la obra de este poeta satírico es imprescindible el trabajo de Pedro Lasarte. Le debo a él la sospecha sobre la autoría de *La peruntina*.

Aunque no es este el lugar para entrar en las discusiones sobre las poéticas en el siglo XVI, conviene recordar que estas prescribían para la épica temas históricos, con suficiente distancia temporal para que el poeta pudiera recrear los hechos según las exigencias de su arte, sin incomodar al lector y atentar contra la verosimilitud del texto.¹⁰ Esta fórmula se repetía generalmente en las preceptivas españolas, pero no se aplicaba en los poemas, en parte porque estos seguían en muchos casos los modelos de los textos clásicos (como la *Farsalia*) y no la práctica épica renacentista, y fundamentalmente porque los textos adaptaban sus poéticas a la política del Imperio y a las experiencias del mundo colonial. En la épica enunciada desde América, en la cual la materia solía ser contemporánea, la situación era más compleja en tanto que el género trazaba un pacto diferente de lectura, donde poética y política resultaban indisociables.¹¹

En este sentido, en el *Purén indómito* de Diego Arias de Saavedra, poema escrito hacia 1606 en el cual se lloran —y no se cantan— los desastres de la guerra en Chile hacia 1600, el narrador declara su carácter de cronista, su rechazo de las afectaciones retóricas y su compromiso con la verdad: «con un discurso siempre verdadero/desnudo de poéticas proezas» (Canto XIV, p. 1057)¹². Sin embargo, todo el poema lleva la marca de la tensión entre el testimonio o la denuncia de los hechos (el llanto) y su estilización épica (el canto).¹³ Sin duda, el hecho de que este episodio chileno se narre como poema épico, en octavas y siguiendo los *topoi* del género, trasciende el testimonio. La tensión y contradicciones de un poema que quiere ser historia se hacen explícitos en varios lugares del texto, donde se insiste en la verdad:

¹⁰ Véase, por ejemplo, el Pinciano, quien prescribe que la fábula «ni sea moderna ni antigua» (tomo 3, p. 178).

¹¹ El proceso legal que sigue a la primera edición del *Arauco domado* de Pedro de Oña revela justamente el problema de la lectura política y documental de un poema épico. El doctor Muñiz, Provisor del Arzobispado de Lima, en su memorial de junio de 1596 contra las «cosas falsas e injuriosas» del poema de Oña, muestra una clara conciencia del pacto de lectura del género épico. Respecto de las falsedades de los versos dedicados a la rebelión de Quito, Muñiz declara: «que si el autor las dijera de palabra, fuera castigado gravemente por ellas, y si escritas en un papel suelto las pusiera en público, fuera libelo infamatorio muy grave[...]» (MEDINA, José Toribio. *Biblioteca hispano-chilena 1523-1817*. Edición facsimilar de la Santiago de Chile, 1897. Amsterdam: N. Isreal, 1965, tomo 1, p. 64).

¹² ARIAS DE SAAVEDRA, Diego. *Purén indómito*. Ed. Mario FERRECCIO PODESTÁ. Concepción: Biblioteca Nacional, Universidad de Concepción y Seminario de Filología Hispánica, 1984, canto XIV, p. 1057. En adelante se indica entre paréntesis el canto y el número de páginas.

¹³ Esto lo ha visto también Mario Rodríguez F. en su Estudio Preliminar a la excelente edición crítica de ARIAS DE SAAVEDRA, Diego. ob. cit.

Quien escribe verdad en verso llano
no tiene de preciarse de poeta,
según Erasmo dice de Lucano
por tratarla en su historia limpia y reta:
Petrarca, el Ariosto, el Mantüano,
quien *Las Transformaciones* interpreta,
aquéstos este título tuvieron
por las ficiones grandes que escribieron.¹⁴

En el *Arauco domado*, los episodios contemporáneos a la enunciación del poema revelan también esta tensión entre el testimonio y la idealización; pero aquí el carácter triunfante del episodio justifica los versos épicos. La descripción del escenario marítimo en que se da la batalla entre el inglés «luterano» y la Armada del Mar del Sur, ejemplifica la estetización de la violencia en el poema. Los cuerpos anónimos despedazados y disueltos en el océano o calcinados y liberados en ceniza y humo le permiten al poeta oponer colores y materias básicos —el blanco, lo cristalino o lo diáfano con el rojo de la sangre y el gris de las cenizas; el agua, el fuego, la carne— en la composición de una escena que explora las formas de segmentación y destrucción del cuerpo humano:

Ya de bermeja sangre se matiza
el cristalino campo de Neptuno;
ya vuelan por el diáfano de Iuno
los cuerpos convertidos en ceniza;
ya la encendida bala descuartiza
y de los dos costados lleva el uno,
ya muele, rompe cuero, carne y huesos,
ya siembra el rojo mar de blancos sesos.

Este deja tullido, aquel contrechó;
allí no mata al otro a la venida
y mátale después de recudida,
volviéndole a buscar de largo trecho;
aquí veréis al uno abierto el pecho,
al otro la cabeza dividida,

¹⁴ ARIAS DE SAAVEDRA, Diego, ob. cit., (Canto XIX, p. 1535).

allá tendido un cuerpo ya sin brazos,
acá deshecho el otro en mil pedazos.¹⁵

De alguna manera, este fragmento de Oña alude a los tratados de disección y anatomía de los siglos XVI y XVII. Como ya se había señalado en la época, la anatomía era para la medicina lo que la geografía para la historia. La exploración de los cuerpos en su interioridad física y la segmentación de sus miembros para acceder a su conocimiento presentan analogías notables con la exploración de nuevos territorios, la captura de cuerpos humanos y la conquista de otras sociedades. La relación entre anatomía y geografía, y entre esta última y el colonialismo, se hace visible en diversos grabados, como los que ilustran la leyenda negra en los textos de Bry, o en la portada de Giulio Casserio a las *Anatomische Tafeln*, las tablas anatómicas publicadas en Frankfurt en 1656, donde, como ha notado Peter Mason, «la escena de disección tiene lugar debajo de un globo donde se ve [y se señala] el continente americano».¹⁶

La relación entre las imágenes de cuerpos mutilados en la poesía épica y en los grabados anatómicos del mismo período no debe desatenderse. El cuerpo constituye un campo privilegiado para la conjunción de lo verbal con lo icónico. Fernando de la Flor en sus estudios sobre la emblemática en el XVI apunta que la geografía corporal es uno de los espacios más idóneos para enlazar lo legible con lo visible (p. 255). Así, para el caso de la épica americana, debemos preguntarnos cuál es el contexto de estos versos, cómo leer las imágenes de miembros amputados y cuerpos diseccionados y descuartizados en los poemas de Oña, Miramontes, Arias de Saavedra o Barco Centenera.

¹⁵ Cito por la edición crítica inédita de OÑA, Pedro de. *Arauco domado*. Ed. Victoria PEHL SMITH. Tesis doctoral. Berkeley: University of California, 1984, canto XIX, pp. 93-94, 331v. El número de folio corresponde a la edición príncipe reproducida en facsímil en Madrid, 1944. He consultado, asimismo la edición de MEDINA, José Toribio, ob. cit., la única que incluye notas de comentario lingüístico.

¹⁶ El agudo artículo de MASON, Peter. «La lección anatómica: violencia colonial y complicidad textual». *Foro Hispánico*, n.º 4, 1992, p. 136, se propone, entre otras cosas, recuperar la sonoridad americana de la palabra *anatomía*, y establecer una convergencia morfológica: «la noción de que existe una semejanza entre la disección del cuerpo humano y el descubrimiento de otros mundos antes desconocidos» (p. 135). Mason no se ocupa de la poesía épica ni reparó en que las autoridades que cita el *Diccionario histórico de la lengua española* (fascículo 18, 1988) para la palabra «anatomía» en su acepción de «barbaridad o crueldad» son todos textos americanos.

En primer lugar, es necesario revisar el problema de la representación y lectura «realista» o historiográfica de la épica culta del Renacimiento.¹⁷ El género heroico era, por definición, un campo de mimesis idealizada. Sin embargo, la incorporación de episodios contemporáneos y la utilización del género para difundir noticias y hacer denuncias, cuestionan el carácter puramente idealizado del género. En todo caso, la complejidad del armado de un texto épico —una suerte de género de géneros—, semejante a las misceláneas de la época, reclama un análisis de fragmentos independientes.

Por ejemplo, no todo un poema como *Armas antárticas* (c. 1610), de Juan de Miramontes Zuázola, habría exigido el mismo pacto de lectura en todos sus versos.¹⁸ Los primeros dos cantos son acentuadamente historiográficos, mientras que los siete cantos centrales construyen un escenario pastoril prehispánico de rasgos míticos.

En segundo lugar, la representación del tiempo contemporáneo en la épica tiende a hacerse tiempo heroico y perder así su carácter de presente. En otras palabras, se trataría de una transferencia de los valores y tiempo del pasado a los acontecimientos contemporáneos, representándolos como si ya hubieran acabado, cuando realmente están todavía sucediendo. Sin embargo, en la épica americana hay un interés doble en la poetización del tiempo presente. Por un lado, se busca que el presente se impregne del pasado absoluto y canónico del mundo heroico; mientras que, por otro lado, el presente como tal posee un innegable interés político o histórico.¹⁹

Una breve reflexión sobre la anatomía puede ayudarnos a situar las escenas e imágenes de violencia extrema sobre los cuerpos en la

¹⁷ Para el concepto de épica culta renacentista, véase el estudio de PRIETO, Antonio. «Origen y transformación de la épica culta». En: PRIETO, Antonio. *Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)*. Madrid: Alhambra, 1980, pp. 117-177.

¹⁸ Algunas precisiones biográficas sobre Miramontes pueden encontrarse en FIRBAS, Paul. «Apuntes y criterios para una edición anotada de un poema épico colonial: *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola». En: ARELLANO, I. y J. A. RODRÍGUEZ-GARRIDO (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 1999, pp. 129-143. Actualmente preparo un estudio y edición crítica del poema *Armas antárticas*.

¹⁹ Sobre la épica y la novela, en relación con la naturaleza del tiempo heroico, véanse los trabajos de БАЙТІН, Мижайл. «Epic and Novel». En: БАЙТІН, Мижайл. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael HOLQUIST. Tr. Caryl EMERSON y Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press, 1981; y LUKÁCS, Georg. «The Epic and the Novel». En: LUKÁCS, Georg. *The Theory of the Novel*. Tr. Anna BOSTOCK. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, pp. 56-69.

épica americana. El *Diccionario de Autoridades* (1726) ofrece la siguiente acepción de «anatomía»: «el examen que se hace de las partes del cuerpo humano u de otro animal o ave, abriéndole u dividiéndole, para venir en conocimiento de ellas». Curiosamente, la autoridad que sustenta esta acepción es el jesuita chileno Alonso de Ovalle en su *Histórica relación del reino de Chile*, publicada en Roma en 1646. Dice Ovalle: «para hacer anatomía de sus huesos y no dexarle arteria ni coyuntura que no descubra» (folio 117). Ovalle, quien consultó *La Araucana* de Ercilla y diversos grabados holandeses sobre América —entre otras fuentes— para la escritura de su historia, fue, durante el siglo XVII, la fuente principal sobre Chile para los europeos. En la definición de la frase verbal «hacer anatomía» o «notomía», el *Diccionario* suprime la violencia explícita de la expresión y apunta: «phrase metaphórica que vale tanto como examinar una cosa con particular cuidado y estudio y mui por menor». También, curiosamente, la autoridad que se toma como ejemplo de este uso es Diego Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas* de 1640, obra que combina la prosa de disertación política con emblemas. La cita de Saavedra Fajardo dice: «No sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos (Empresa 4)», en donde puede notarse la relación de poder obvia en el ejercicio anatómico.

En el *Purén indómito* de Diego Arias de Saavedra, la violencia de los indígenas sobre los cristianos se describe, sin metáfora, como «espantosa y horrenda notomía» (ver octavas 59 y 1677). Barco Centenera en *La Argentina*,²⁰ poema sobre el Paraguay y el Río de la Plata, con extensas noticias sobre el Perú, llama las acciones de indios y negros sobre los cuerpos de sus enemigos «triste y carnícera anathomía». Pedro de Oña, aunque no usa la palabra en el *Arauco domado*, recuerda en sus escenas los gabinetes anatómicos. Así, cuando Don Hurtado de Mendoza apresta el fuerte de Penco para una nueva batalla, dice el poeta:

Mandó limpiar la fosa, casi llena
de las cabezas bárbaras, de brazos,

²⁰ BARCO CENTENERA, Martín del. *La Argentina. Poema histórico. Reimpresión facsimilar de la primera edición de Lisboa 1602*. Estudio de Juan María GUTIÉRREZ y apuntes bibliográficos de Enrique PEÑA. Buenos Aires: Talleres de la Casa de Jacobo Peuser, 1912, Canto XII, octava 535.

de cuerpos divididos en pedazos,
que, vistos ya sin ira, daban pena;²¹

Existe una relación obvia entre la práctica anatómica y el espectáculo. Los cuerpos abiertos y desmembrados, *hechos anatomía*, reclaman un espectador que les dé sentido a los pedazos. Pero, ¿para quién se hace anatomía en la épica americana? ¿Quién es el receptor del espectáculo de la destrucción de los cuerpos y cuál es su sentido?

Como es sabido, el relato de la mutilación de las manos del indio araucano Galvarino y sus arengas de resistencia a los españoles aparece ya entre los cantos XXII y XXIII de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578). El texto de Ercilla menciona que la mutilación de Galvarino se hizo «para ejemplar castigo/de los rebeldes pueblos comarcanos» (canto XXII, p. 45). Sin embargo, los soldados cristianos fueron los únicos espectadores de la pena y los receptores del primer discurso del indio. El mismo Ercilla-narrador subraya que él estuvo presente en los hechos. Así, en *La Araucana*, el espectáculo del castigo físico y el primer discurso directo de Galvarino se dirigen explícitamente a los soldados cristianos. La ejemplaridad del castigo está grabada en el cuerpo mutilado de Galvarino y su sentido solo se va a actualizar cuando el indio muestre sus signos a los suyos. Por lo tanto, el segundo discurso de Galvarino, ya con sus «truncados brazos», se enuncia frente al «senado araucano» y, como bien ha notado Roberto Castillo Sandoval, «no tiene más testigos que los otros indios».²²

²¹ OÑA, Pedro de [Lima, 1596]. *Arauco domado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica (edición facsimilar), 1944, canto VIII, 41, f. 128v.

²² CASTILLO SANDOVAL, Roberto. «¿Una misma cosa la vuestra? Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana». *Revista iberoamericana*, n.º 170-171, 1995, p. 244. Las diferencias entre la narración de Ercilla y Oña sobre los hechos de Galvarino son reveladoras. Por ejemplo, Oña decide omitir de su poema el castigo final que recibe el indio (en *La Araucana*, Canto XXVI). Por otro lado, el origen del castigo —el delito de Galvarino— es completamente nuevo en el *Arauco domado*: Galvarino mata a traición al español Hernán Guillén, a quien Orompello le había perdonado la vida. El mismo Orompello profetizará luego el castigo cruel de la amputación de las manos de Galvarino (ver Cantos X y XII). De esta forma, el gobernador García Hurtado de Mendoza ya no aparece como el responsable del castigo, sino como el ejecutor de un destino que el mismo indio se había trazado. Sin este marco, quizá la crueldad del castigo habría empañado el panegírico de Hurtado de Mendoza en el poema de Oña. Es de consulta indispensable el estudio de Durand, aunque no este aspecto del castigo. DURAND, José. «Oña y su defensa del mozo capitán acelerado». En: *Studia humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 165-174.

Recordemos que Oña incluye también dos discursos extensos de Galvarino en su poema: el primero, en el canto XII, antecede al castigo y está dirigido a los indios traidores que ayudan a los cristianos, pero también a los españoles que van a ser testigos y a ejecutar el castigo. El segundo discurso aparece en el canto XVII, en el relato de Pilcotur, y narra lo ocurrido en el senado araucano en el momento del regreso de Galvarino ya mutilado.²³

En el primer discurso, el que el poema anota al margen como «Increpación de Galvarino a los indios amigos» de los españoles, se insiste en el valor de la palabra y en el hecho de que el indio apresado «con la lengua que está suelta»²⁴ se defiende y hiere a sus captores. Una vez cortadas sus manos, Galvarino dirá que aunque ya no podrá más alzar el dedo acusador, «alzar podré la voz y dar el codo», como en efecto hará después para provocar la arremetida araucana. Junto con la palabra, la función de la mano amputada como creadora de signos ocupa un lugar central en la resistencia de Galvarino.

En el momento en que se ejecuta la pena se sugiere que, a través de la mano mutilada, el castigo de Galvarino tiene un significado particular en el mismo campamento español y, por lo tanto, la ejemplaridad está dirigida a los receptores no indígenas. En otras palabras, el castigo ejemplar, concebido en principio como mensaje español grabado en el cuerpo de Galvarino y dirigido a los demás araucanos, cambia de sentido:

Encima de un tablón sentó la diestra
con tanta voluntad y leda cara
como si en la de alguno la sentara,
teniendo ya en el aire la siniestra;
y dijo así: «Cortad la muerte vuestra,
cortad la que las vidas os cortara;
que para mí es la gloria deste hecho,
como para vosotros el provecho».

Saltó del crudo golpe la derecha
y con estar de vida ya privada,
quedó tan bien empuesta y enseñada

²³ Sobre el episodio de Galvarino está en prensa mi ensayo: «Galvarino y Felipe castigados: cuerpos indígenas y género épico en Pedro de Oña y Juan de Miramontes Zuázola».

²⁴ OÑA, ob. cit., Canto XII, p. 417.

que al rostro de un cristiano fue derecha;
mas, poco del encuentro satisfecha,
se revolcó en la tierra ensangrentada,
adonde haciendo araños y señales
la dio de sus espíritus vitales.

No se despide bien de su muñeca
sin sombra de dolor la diestra fuerte,
cuando la que es y fue siniestra en suerte,
lugar con la truncada mano trueca;
y cual si la tuviera el dueño seca,
o fuera de otro cuerpo desa suerte,
recibe en ella el golpe tan sin miedo,
cuanto con rostro firme y brazo quedo.

Y no tan presto vuela deslazada
del corporal arnés la fuerte pieza,
cuan presto baja el indio la cabeza
tendiendo la cerviz jamás domada,
y en el tablón de bruzas arrojada
la tiene sin moverse en larga pieza,
diciendo: dadme aquí tercer herida;
veremos si a las tres va la vencida.²⁵

El salto de la mano al rostro del cristiano, como una bofetada deshonrosa, como un gesto de resistencia y acusación, es uno de los tantos detalles originales de Oña respecto del poema de Ercilla. Sin embargo, lo más notable en estos versos es la actitud última de la mano desmembrada de hacer «araños y señales» en el suelo chileno, como un amago de escritura imposible.

En el segundo discurso de Galvarino, enunciado frente al senado araucano, lo que fue antes el gesto de escritura ahora se hace invocación a la lectura del propio cuerpo mutilado. Oña, al igual que Ercilla, insiste en el reclamo de Galvarino para que sus compañeros miren su cuerpo mutilado como un signo. Escribe Oña:

[...] ¡mirad lo que adelante se os presenta,
mirad mi faz, mi cuerpo y mi vestido,

²⁵ OÑA, Pedro de, ob. cit., Canto XII, 32-5, f. 189v-190r.

mirad aquí mis brazos destroncados,
y como troncos fértiles podados!²⁶

La mutilación del cuerpo queda aludida en términos que sugieren el desmembramiento del cuerpo social. Así, Galvarino advierte que él siempre ha seguido el bien común en sus acciones y que ha luchado por su grupo, y le recuerda al senado araucano el compromiso del cuerpo social con sus miembros:

Yo puse el pecho al agua, y aun al lodo,
por solo el bien que a todos se endereza,
yo por guardar del golpe a mi cabeza
le recibí en las manos de este modo;
yo he vuelto, como parte, por mi todo,
hasta dejar partirme pieza a pieza:
¡mirad si es bien que agora de su parte
el mismo todo vuelva por su parte!²⁷

Galvarino les reclama a sus compañeros araucanos que interpreten correctamente su cuerpo, no como castigo ejemplar hispánico, sino como amenaza de desarticulación del cuerpo social indígena. Si en la emblemática el cuerpo es el espacio privilegiado para unir escritura e imagen, Galvarino se presenta aquí como un emblema cuyo lema él mismo enuncia. Su propio cuerpo herido, así como muchos otros cuerpos despedazados, pierden su carne en este traslado simbólico, haciéndose monumentos o estatuas.

Asimismo, en el último canto del *Purén indómito*, el poeta se encarga de sugerir la necesidad de que otro discurso —la medicina, las matemáticas— le encuentre sentido o unidad a tantos pedazos de cuerpos que la violencia de la guerra siembra en el campo chileno:

[...] no sé si habrá algún médico o algebra
que se atreva a juntar tantos pedazos
de los huesos que rompe, corta y raja
y de sus coyunturas desencaja²⁸

²⁶ Ib., Canto XVII, 36; f. 286v.

²⁷ Ib., Canto XVII, 35; f. 286r.

²⁸ ARIAS DE SAAVEDRA, Diego, ob. cit., Canto XXIV, p. 1880.

Los pedazos de cuerpos sobre el campo americano aparecen como un rompecabezas imposible de armar, cuyo modelo supondría una sociedad cohesionada. La violencia sobre los cuerpos en la épica americana es una forma de pensar una realidad de desmembramiento social, y de mitificar o naturalizar esa violencia. Revelaría la tensión entre el testimonio del horror y la transformación del cuerpo mutilado en un emblema. En otras palabras: la tensión narrativa entre la historia y la poesía épica; la colonia y el imperio.

Bibliografía

- ARIAS DESAAVEDRA, Diego.
1984 *Purén indómito*. Ed. Mario FERRECCIO PODESTÁ. Concepción: Biblioteca Nacional, Universidad de Concepción y Seminario de Filología Hispánica.
- ADORNO, Rolena
1986 «Literary Production and Suppression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America». *Dispositio*, vol. 11, n.º 28-29, pp. 1-25.
- BAJTÍN, Mikhail
1981 «Epic and Novel». En: BAJTÍN, Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael HOLQUIST. Tr. Caryl EMERSON y Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.
- BALAGUER DE SALCEDO, Pedro
1912 «Relación de lo sucedido desde diez y siete de mayo de 1594...». En: MEDINA, José Toribio *Un incunable limeño hasta ahora no descrito*. Santiago.
- BARCO CENTENERA, Martín del
1912 *La Argentina. Poema Histórico. Reimpresión facsimilar de la primera edición de Lisboa 1602*. Estudio de Juan María GUTIÉRREZ y apuntes bio-bibliográficos de Enrique PEÑA. Buenos Aires: Talleres de la Casa de Jacobo Peuser.
- CASTILLOSANDOVAL, Roberto
1995 «¿"Una misma cosa la vuestra"? Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana». *Revista iberoamericana*, n.º 170-171, pp. 231-247.
- DURAND, José
1987 «Oña y su defensa del mozo capitán acelerado». En: *Studia humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 165-174.
- FIRBAS, Paul
1999 «Apuntes y criterios para una edición anotada de un poema épico colonial: armas antárticas de Juan de Miramontes Zuázola». En: ARELLANO, I. y J.A. RODRÍGUEZ-GARRIDO (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 1999, pp. 129-143.
- FLOR, Fernando R. de la
1995 *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- GARCÍA-BEDOYA M., Carlos
2000 *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.
- LÓPEZ Pinciano
1953 *Philosophia antigua poética*. Ed. Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: C.S.I.C.
- LUKÁCS, Georg
1971 «The Epic and the Novel». En: LUKÁCS, Georg. *The Theory of the Novel*. Tr. Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, pp. 56-69.
- MASON, Peter
1992 «La lección anatómica: violencia colonial y complicidad textual». *Foro hispánico*, n.º 4, 1992, pp. 131-155.
- MEDINA, José Toribio
1965 *Biblioteca hispano-chilena 1523-1817*. Edición facsimilar de la Santiago de Chile, 1897. Amsterdam: N. Isreal, tomo 1.
- MIRAMONTES ZUÁZOLA, Juan de
1921 *Armas antárticas*. Ed. J. Jijón y Caamaño. Quito.
1976 *Armas antárticas*. Ed. Rodrigo MIRÓ. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.a. (1976).
- OÑA, Pedro de
1944 [Lima, 1596] *Arauco domado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica (edición facsimilar).

- 846 El cuerpo mutilado y el género épico en la Colonia
- 1917 *Arauco domado*. Ed. Academia Chilena, anotada por José Toribio MEDINA. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- 1984 *Arauco domado*. Ed. Victoria PEHL SMITH. Tesis doctoral. Berkeley: University of California, 1984.
- PEÑA, Margarita
1992 *Literatura entre dos mundos: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1992.
- QUINT, David
1993 *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- VERNANT, Jean Pierre
1972 «Greek Tragedy: Problems of Interpretation». En: Vernant, Jean Pierre. *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 273-295.
- VIDAL, Hernán
1985 *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- ZAVALA, Iris
1992 «M. Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social». *Insula*, vol. 47. n.º 552, 1992, pp. 13-15.

Felisberto Hernández: proceso de una creación

Rosario Fraga de León
Pontificia Universidad Católica del Perú

FELISBERTO HERNÁNDEZ abre una brecha entre las generaciones literarias que conforman el Uruguay de la primera mitad del siglo XX. Autor prácticamente desconocido e ignorado en sus primeros tiempos, hizo decir al reputado filósofo Carlos Vaz Ferreira: «[...] tal vez no haya en el mundo diez personas a las que le resulte interesante y yo me considero una de las diez».

Quizás hoy en día continúe siendo una literatura para elites, no porque su obra sea extensa, alambicada o barroca, sino por su singularidad, que fue incomprendida y lleva a la imposibilidad de cualquier encasillamiento en corrientes de su tiempo.

Uno de los aspectos que más atrae la atención del lector es el apartamiento del contexto socio-político que caracteriza su creación. Felisberto no se detiene a analizar la realidad circundante en cuanto a su aspecto comprometido o comprometedor. De la lectura de su obra no se desprende ninguna conclusión respecto de sus ideas políticas o de la situación reinante en el país. Incluso la naturaleza parece estar ausente, exceptuando algunas menciones que contextualizan su narración. Es la suya una mirada infantil y distraída que se pasea por los exteriores, hasta encontrar el motivo que la incita a detenerse. Es ahí cuando su visión se agudiza, hurga, penetra los rincones en busca del secreto de casas y seres que la habitan. El mundo de Felisberto es íntimo, cerrado, impregnado de misterio y fantasía. Cabe, sin embargo, preguntarnos por la razón de este alejamiento y si es totalmente consciente. De una lectura entre líneas parecería desprenderse la crítica a una sociedad que desvaloriza al artista, condenándolo a una existencia mediocre, exenta de estímulos. No es el propósito de este trabajo hacer un estudio sociológico, pero sí dejar la puerta abierta a nuevos cuestionamientos, soslayando un hecho reflejado en el discurso en forma implícita. En su estudio sobre Felisberto, Cortázar se refiere a este aspecto y, aun cuando pudiera parecer paradójal, «[...] cada uno de sus relatos tiene la terrible fuerza de instalar al lector en