



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Marrero-Fente, Raúl

El lamento de Tegualda: duelo, fantasma y comunidad en La Araucana

Atenea, núm. 490, segundo semestre, 2004, pp. 99-114

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL LAMENTO DE TEGUALDA: DUELO, FANTASMA Y COMUNIDAD EN *LA ARAUCANA*\*

RAÚL MARRERO-FENTE\*\*

## RESUMEN

Por medio del personaje de Tegualda en *La Araucana*, Ercilla elabora una compleja reflexión en torno a la relación entre Eros y Tánatos y su lugar en la poesía épica. El episodio de Tegualda representa la voz del lamento contra la guerra y sus consecuencias devastadoras, y es además una meditación sobre el estatuto ontológico de la literatura. En este sentido, la figura teórica del fantasma sirve para explorar el papel y funciones del lamento femenino en la obra de Ercilla.

*Palabras claves:* Comunidad, duelo, fantasma, Eros, Thanatos, poesía épica, Tegualda, Ercilla, *La Araucana*.

## ABSTRACT

Through the feminine character of Tegualda in *La Araucana*, Ercilla explores the complex relationship between Eros and Thanatos as one of the main topics of epic poetry. The episode of Tegualda presents the voice of mourning against the devastating effects of war, as well as a meditation on the ontological status of literature. Therefore, the figure of the phantasm allows the reader to study the role and function of the feminine mourning in Ercilla's work.

*Keywords:* Community, mourning, phantasm, Eros, Thanatos, epic poetry, Tegualda, Ercilla, *La Araucana*.

\*Este artículo, versión ampliada de la ponencia leída en la Escuela de Verano 2004 “Eros y Tánatos en la cultura occidental” de la Universidad de Concepción, forma parte de la investigación “La figura del fantasma en la literatura latinoamericana”, dirigida por el Dr. Gilberto Triviños dentro de los marcos del Proyecto MECESUP UCO 0203 y del Grupo de Investigación DIUC 03. F2. 05.

\*\*Doctor en Literatura por la Universidad de Massachusetts, Amherst (USA). Profesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Columbia en Nueva York. Es autor de *Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular de los siglos XV, XVI, y XVII* (1999); *La poética de la ley en las Capitulaciones de Santa Fe* (2000); *Epica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa* (2002); y *Playas del árbol. Una visión trasatlántica de las literaturas hispánicas* (2002). E-mail: rm938@columbia.edu

**L**A LITERATURA nace en el espacio indefinido que se encuentra entre Eros y Tánatos, en esa zona misteriosa en la que el deseo, esa inexplicable sensación por el otro, por los otros, marca sus límites hasta el preciso territorio de la muerte, lugar del no regreso. Quizá lo que une a Eros y Tánatos es la imaginación, porque lo que deseamos con mayor intensidad es lo que más recreamos con nuestra imaginación. El ardor más intenso del deseo es también la ficción más elaborada de nuestras fantasías. El límite a estos sentimientos nos lleva siempre de regreso a nuestra realidad y a redescubrir nuestra condición de seres humanos. Este auto-reconocimiento parte de la aceptación del límite del espacio de nuestra existencia y a la misma vez de esa otra realidad que llamamos muerte. Un lugar que sólo podemos imaginar porque escapa a nuestra capacidad intelectual y vital. La contradicción insoluble de la muerte es que sólo se puede pensar desde la vida y en ese sentido todas nuestras especulaciones son siempre actos de imaginación, fantasmas de nuestros sueños. Es en esa espectralidad del pensar que Eros y Tánatos se cruzan en un instante. Una inmaterialidad momentánea porque sólo existen como realización en su materialidad, en el espacio preciso de los cuerpos, en nuestros cuerpos: lugar del encuentro de Eros y Tánatos. Una realidad reconocida por los griegos en la antigüedad clásica y expresada a través de la literatura en el ejemplo de la poesía. Así, el mito de Orfeo, el poeta que arrastrado por Eros desciende hasta la región de la muerte para rescatar a su amada Eurídice. Pero es en la poesía épica donde encontramos varios ejemplos de personajes que se mueven entre las coordenadas de Eros y Tánatos para crear imágenes literarias imperecederas. Homero en la *Ilíada* organiza todo el poema a partir de la relación entre los temas del erotismo y la muerte. Recordemos que el poema comienza hablando de la guerra entre griegos y troyanos, y de las consecuencias de esa guerra para ambos bandos: la muerte de sus guerreros. Quizá lo que más queda en la imaginación de los lectores son las escenas de muerte en el poema, escenas que alcanzan su apogeo con las muertes de Héctor y Aquiles. Con sus muertes se cierra un ciclo de destrucción y de retribuciones, pero es necesario recordar que la guerra de Troya –de acuerdo a Homero– se inicia a petición de Menelao por la pérdida de su esposa Helena, que enamorada de Paris escapó con éste a Troya. Así, el deseo inconsolable de Menelao por Helena es lo que desencadena las acciones en el poema. También Eros lleva la destrucción y la muerte a Troya<sup>1</sup>.

En la *Odisea*, Odiseo y Penélope lograron mantenerse unidos en la distancia por un eros fuerte que logra transcender todos los peligros y tentaciones, entre ellos el encuentro más peligroso de Odiseo: las sirenas, figuras enigmáticas que personifican en el poema la unión de eros y tánatos por

<sup>1</sup>Ver el estudio detenido de las implicaciones políticas de Eros en Homero en Ludwig (2002: 124-131).

medio de la alegoría del peligro que entraña el conocimiento. Odiseo escapa de las sirenas y por eso puede regresar a Penélope, pero en el camino también ha descubierto el sentido último de la relación entre el erotismo y la muerte, su condición mortal y el precio que tiene para el ser humano la búsqueda del conocimiento (Boitani 2001).

En la *Eneida*, Virgilio transforma la tradición literaria de eros y tánatos, ya que en la *Iliada* esta relación es destructiva, y en la *Odisea* es incompleta, (por eso Ulises vuelve a navegar al final del poema). Eneas se sobrepone a eros en los momentos más importantes del poema: primero, cuando su esposa Creusa muere, y más adelante, cuando su amante Dido muere. ¿Por qué Virgilio utiliza las figuras femeninas en apoyo de estas escenas para ilustrar los momentos culminantes del poema que permiten que el héroe avance en su desarrollo y cumpla su destino? Porque Virgilio invierte el significado original de eros y tánatos. Virgilio mata a eros y convierte a tánatos en un signo vital, así la muerte en la *Eneida* es muerte generadora sobre la que se asienta la fundación de Roma (Campelo y Cardigni 2001: 57-65).

El canto XX de la segunda parte de *La Araucana* cuenta la historia de Tegualda y Crepino. El poeta-soldado Ercilla está de guardia nocturna y entre la noche aparece la joven Tegualda que deambula solitaria y desesperada buscando el cadáver de su marido Crepino para darle sepultura. Al final la joven encuentra a Crepino muerto y lo lleva a enterrar. La escena de familiares que invocan clemencia para enterrar a sus muertos tiene una larga tradición (Príamo, Antígona, Argia), pero a diferencia de otros modelos literarios Ercilla usa el ejemplo o motivo del lamento de una manera diferente. El canto XX de *La Araucana* está modelado en el libro 11 de la *Eneida* de Virgilio y en el libro 12 de la *Tebaida* de Estacio, en los cuales aparecen escenas de enterramientos colectivos de soldados anónimos. Por otra parte, la genealogía del cuerpo insepulto se remonta a los modelos épicos de Elpenor y Palinuro, porque estas figuras son proyecciones imaginarias de los tormentos y culpas de los vivos. También ha sido señalada la influencia del canto XIII del *Orlando Furioso* de Ariosto, que cuenta la historia de los amores trágicos de Isabella y Zerbino<sup>2</sup>. Estos parecen ser los modelos épicos principales imitados por Ercilla en el canto XX de *La Araucana*.

Cuenta Ercilla que durante el momento más difícil de su guardia nocturna aparece Tegualda, justo en “el cuarto de la prima” (Ercilla 1993: 568). Es decir, entre las ocho y las once de la noche. El poeta comienza a luchar contra el sueño, caminando de un lado a otro, y comenta irónicamente que las causas del sueño se deben al agotamiento y al hambre del soldado y no a los manjares de la buena mesa. En ese estado de autointrospección se inicia la historia, que tiene como marco la noche oscura y silenciosa, en la que el

<sup>2</sup>Véase Ducamin 1900: 149, n. 1; Chevalier 1966: 152; Schwartz 1972: 620; Pierce 1984: 73; Vega 1991: 57-64; Nicolopoulos 2000: 100-101.



estado de conciencia del poeta aparece alterado por el sueño y el hambre, en un duerme-vela que sirve de presentación de esta escena de imaginación poética. Es en el espacio de la noche silenciosa que comienza el poeta su canto. La noche y el silencio anticipan el tema mortuorio, y sirven de introducción a la entrada de Tegualda, que aparece precedida por la visión sobrecogedora de la muerte: un espacio “lleno de cuerpos muertos blanqueando, / que nuestros arcabuces aquel día / habían hecho gran riza y batería” (Ercilla 1993: 570). El contraste absoluto entre la oscuridad de la noche y la blancura de los esqueletos es la imagen inicial que arma el canto ercillano. A partir de la misma es posible trazar el itinerario de las emociones y sentimientos del poeta en un recorrido que se mueve entre los espacios de las tinieblas y la luz, de la vida y de la muerte, que tienen como centro de reflexión la voz poética, que asume aquí su desdoblamiento con mayor intensidad para contarnos una historia ajena, que llega a convertirse en propia. En este canto el joven soldado se aparta de las labores de la guerra para dar paso al poeta y su voz más auténtica. En la historia de Tegualda alcanza Ercilla el punto de madurez más alto del poema hasta ese momento, y su meditación en tono bajo, como si de una conversación consigo mismo se tratara, asume la forma del soliloquio poético primero y del diálogo entre personajes después. A partir del desdoblamiento de la voz poética, por medio del personaje de Tegualda Ercilla encuentra su propia voz, una voz auténtica y sincera que trasciende las diferencias de bandos o creencias para hablarnos de temas universales y comunes para todos los seres humanos. Así, en medio del horror de la guerra y sus terribles consecuencias llega el esplendor de la poesía. En el instante que dura ese sentimiento de soledad y sin sentido de la guerra encuentra el soldado Ercilla la visión lúcida de la poesía, como emoción que trasciende la muerte y une a los seres humanos en torno a un sentido de comunidad, porque la muerte de otro ser humano anticipa tu propia muerte.

El propio Ercilla indica la inmediata cercanía de este instante poético, posterior a la imagen aterradora de los “cuerpos muertos blanqueando” (570). Imagen desde la cual se inicia ahora la acción del canto, a partir de los sentidos de la vista y en especial del oído que percibe ruidos y suspiros en medio de la oscuridad más completa: “La noche era tan lóbrega y escura” (Ercilla 1993: 570). Ercilla enmarca la acción en un espacio indeterminado en el que se borran los límites de la realidad y la fantasía, [por] “que divisar lo cierto no podía,” (570). Es en ese territorio de la incertidumbre, que ve “entre los muertos ir oculto / andando a cuatro pies un negro bulto”, una visión de espanto que le atemoriza, y lo lanza a un ataque desesperado que se interrumpe ante un acto maravilloso:

Mas el bulto se puso en pie derecho,  
y con medrosa voz y humilde ruego

dijo: "Señor, señor, merced te pido,  
que soy mujer y nunca te he ofendido.  
(Ercilla 1993: 571)

Surge así desde las tinieblas el personaje de Tegualda, que se identifica como mujer<sup>3</sup>. La aparición del personaje femenino invierte la disposición del canto, en el que hasta este momento predominaba la descripción de los elementos naturales, marcados por una economía del lenguaje afín a la noche y a la dificultad de la visión nocturna. A partir de este momento, los seres humanos se convierten en el centro de la acción y la voz poética reproduce el extenso parlamento de Tegualda, que sirve de autopresentación y relato de su vida. Comienza Tegualda su lamento con un acto de identificación, que responde al modelo homérico del encuentro entre Glauco y Diomedes, en el que el guerrero que se aparta de su comunidad tiene que identificarse ante el enemigo para probar que no es un dios sino un mortal (Harrison 2003: 126). Tegualda se separa de su comunidad y se interna en el campo enemigo, y por acercarse a Ercilla ella tiene que identificarse, es decir, declarar que es una mujer. Este primer acto de identificación sirve para que el poeta vea la figura femenina como un ser mortal y no como un fantasma. Por eso Tegualda apela ahora a los tópicos comunes de la dama necesitada de ayuda<sup>4</sup>, que intenta detener la violencia de las armas por medio de la retórica del llanto y de la pena que articulan un contrapunto con las imágenes destructivas masculinas. Pero en esta aparente representación tradicional de los géneros, el centro de la prueba se desplaza al punto central del conflicto bélico. Tegualda usa la frase precisa, esencia del asunto: "los términos lícitos" (Ercilla 1993: 571) que apunta al tema central de la conquista: la licitud de las acciones armadas emprendidas por los conquistadores contra las poblaciones indígenas, y que Ercilla introduce de manera subrepticia en el pasaje, cuando habla Tegualda, es decir, para referirse a ella, pero que junto a la estrofa siguiente, sirve de enlace con la idea de la justicia: "Mira que aquel que niega lo que es justo / lo malo aprueba ya y se hace injusto" (Ercilla 1993: 571).

La cercanía de los dos términos legales más importantes empleados durante los debates sobre la conquista (licitud y justicia) sirve además para ilustrar el momento de crisis de la voz poética, momento que se centra en torno a una viuda y el cadáver insepulto de su marido, muerto en el combate.

<sup>3</sup>Tegualda representa según Florit uno de los momentos líricos de *La Araucana* (1967: 46). Por su parte Vila estudia a Tegualda como figura de la iniciación poética (1992: 213-225), y Bocaz como narrador secundario (1976: 7-28).

<sup>4</sup>Janik señala que este "largo relato de Tegualda ante Ercilla apela a sus virtudes de caballero... En tales pasajes de la obra el lector presencia gran diversidad de comportamientos y sentimientos humanos – "humanos" en un sentido universal–, que no diferencian a los araucanos de los españoles o de otros pueblos, como por ejemplo los romanos" (Janik 1990: 364).





te entre españoles y araucanos ocurrido unas horas antes. El desdoblamiento del sujeto poético tiene dos momentos: el primero en relación al género femenino porque la que habla es una mujer, y el segundo, en torno a una diferencia étnica, porque Tegualda es también una indígena, marcando así una alteridad étnica y de género que dan una perspectiva distinta a la del soldado Ercilla. El recurso tradicional del desdoblamiento para dar voz al enemigo sirve aquí para llevar el discurso poético hasta los límites más atrevidos de la duda, que se expresa como desasosiego del corazón de una mujer que sufre, alcanzando de esta manera el personaje de Tegualda una profundidad psicológica mayor que todos los demás personajes femeninos del poema. Así, la figura de la “viuda, mísera, triste y desdichada” (Ercilla 1993: 571) comienza la oración principal del lamento que abre con una oposición fuerte y decidida a cualquier intento de interrupción. La fuerza de este parlamento inicial otorga al planto de Tegualda de la energía necesaria para desarrollar ampliamente su programa que puede sintetizarse en el rescate del cuerpo del amado a cualquier precio. En una clara modificación del famoso modelo virgiliano, Ercilla adjudica al personaje de Tegualda la piedad, característica reservada a Eneas, y emplea los términos de “bárbara guerra” y “tiranía” para calificar cualquier acción que intente obstaculizar su labor de rescate. Llama la atención, la insistencia de la voz poética en emplear vocablos del lenguaje jurídico para precisar la posición de Tegualda en su reclamo del cadáver de Crepino, y que alcanza su momento de mayor belleza poética en la declaración: “Deja buscar su cuerpo a esta alma mía” (571) frase de origen petrarquesco y garciliásano en la cual la amada es el alma del amado, pero invirtiendo la posición tradicional en la cual el hombre era el más activo; aquí es el alma femenina la que busca el cuerpo masculino muerto (Lerner, n. 60 en Ercilla 1993: 571).

Que aunque el cielo cruel no me conceda  
morir mi cuerpo con el suyo unido,  
no estorbará, por más que me persiga,  
que mi afligido espíritu le siga.  
(Ercilla 1993: 572)

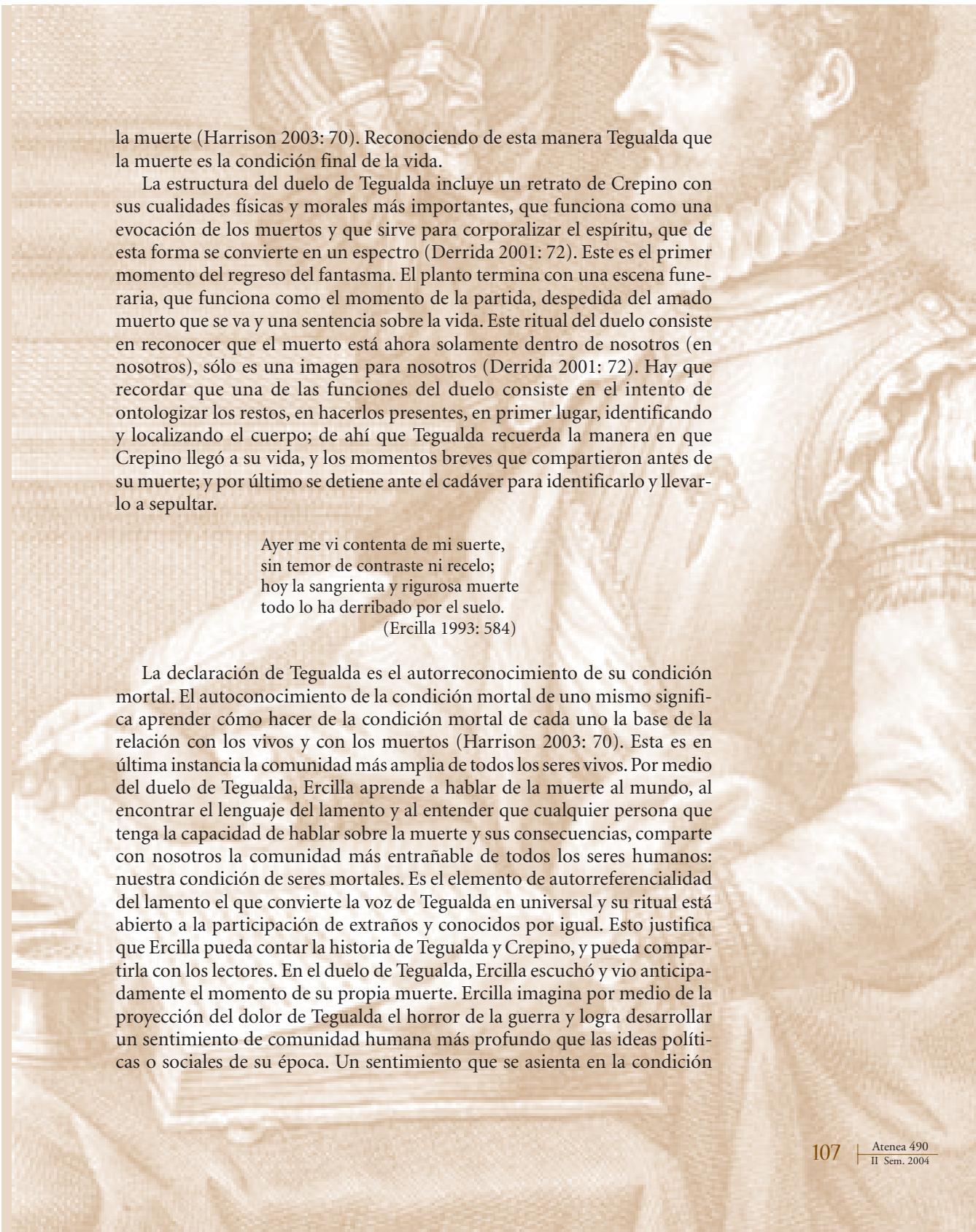
En el pasaje citado Tegualda asume la imagen del espíritu errante, del fantasma. Una figura intuida por Menéndez Pelayo en su estudio sobre la obra de Ercilla: “Las sombras de Tegualda, de Glaura, de Guacolda, pasan rapidísimas, y siempre mezcladas al fragor del combate y envueltas en el cálido vapor de la sangre” (Menéndez Pelayo 1913: 295). Esta condición espectral de Tegualda también llamó la atención de Medina: “Ercilla estaba inquieto y casi atemorizado. ¿Qué sería aquello? ¿Algún espía, quizás algún fantasma, el alma de algún muerto que se lamentaba?” (Medina 1928: 5). Comentando la presencia de la lírica en *La Araucana*, Eugenio Florit enri-

queció y desarrolló más la figura fantasmal de Tegualda: “la triste sombra dolorosa de Tegualda buscando entre la noche el cadáver de su esposo” (Florit 1967: 46). Es interesante notar la coincidencia de estos críticos en torno a la condición espectral del personaje de Tegualda. Ercilla pudo tomar esta imagen en prestamo de la poesía lírica, en la que abunda una rica tradición de imágenes fantasmales del amor heroico, desde los romances franceses y la poesía provenzal, hasta la obra de Dante, y Petrarca en la *Rime in morte di Madonna Laura*. Aunque la imagen del fantasma como una imagen invisible (como la identificamos hoy en día) aparece ya durante el siglo XIII en las Cantigas CXXIII y LXXII de las *Cantigas de Santa María*<sup>5</sup>. Pero la imagen creada por Ercilla del espíritu de la amada que sufre por el cuerpo perdido del amado parece estar modelada en la de Anticlea, la madre de Odiseo, que aparece como un fantasma en el Canto 11 de la *Odisea*. Los sentimientos de Tegualda son similares a los de Anticlea, porque hasta que el cuerpo de Crepino no aparezca como evidencia de su muerte y se realice el funeral, Tegualda no encontrará paz en su corazón.

En el planto de Tegualda existe la objetivización, por medio de la cual la persona auto-controla las emociones internas que el duelo provoca (Harrison 2003: 70-1). El ritual del duelo con sus gestos reiterados expresa esta acción. No es espontáneo, es performativo e imita los gestos de espontaneidad para distanciarse y poder controlar las emociones. El propósito de la objetivización es des-personalizar la condición del duelo, sometiéndolo a códigos públicos transmitidos por la tradición. Por eso Ercilla selecciona sus modelos literarios, consciente de su distancia emocional. El planto de Tegualda menciona la obligación principal del vivo, que es sobrepasar el deseo insano y contagioso de morir con el muerto: “morir mi cuerpo con el suyo unido” (Ercilla 1993: 572), y que pone de manifiesto el peligro principal del deudo de querer morir junto a su familiar fallecido (Harrison 2003: 72). Pero la frase encierra otro giro, y es que alude más a una obligación que a un acto emotivo. Es en este punto de racionalidad dentro del discurso de las emociones donde se interrumpe el diálogo de Tegualda con una breve interpolación del poeta-soldado Ercilla, que sirve para comenzar con la etapa siguiente del planto.

Desarrolla ahora Tegualda el proceso de memorialización del muerto, por medio del cual regresa Crepino gracias a los recuerdos, pero este retorno también lleva consigo el reconocimiento de la condición mortal de los seres humanos: “¡Ay de mí!, que es imposible / tener jamás descanso hasta la muerte,” (Ercilla 1993: 572). La declaración revela aquí el reconocimiento del hecho de que el vivo comparte un destino mortal con el muerto, que una comunión más profunda subyace en toda separación: la comunión de

<sup>5</sup>Para un estudio detenido de la figura del fantasma en la poesía épica americana, véase Marrero-Fente (2002: 17-50) y su interesante diálogo con Triviños (2003).



la muerte (Harrison 2003: 70). Reconociendo de esta manera Tegualda que la muerte es la condición final de la vida.

La estructura del duelo de Tegualda incluye un retrato de Crepino con sus cualidades físicas y morales más importantes, que funciona como una evocación de los muertos y que sirve para corporalizar el espíritu, que de esta forma se convierte en un espectro (Derrida 2001: 72). Este es el primer momento del regreso del fantasma. El planto termina con una escena funeraria, que funciona como el momento de la partida, despedida del amado muerto que se va y una sentencia sobre la vida. Este ritual del duelo consiste en reconocer que el muerto está ahora solamente dentro de nosotros (en nosotros), sólo es una imagen para nosotros (Derrida 2001: 72). Hay que recordar que una de las funciones del duelo consiste en el intento de ontologizar los restos, en hacerlos presentes, en primer lugar, identificando y localizando el cuerpo; de ahí que Tegualda recuerda la manera en que Crepino llegó a su vida, y los momentos breves que compartieron antes de su muerte; y por último se detiene ante el cadáver para identificarlo y llevarlo a sepultar.

Ayer me vi contenta de mi suerte,  
sin temor de contraste ni recelo;  
hoy la sangrienta y rigurosa muerte  
todo lo ha derribado por el suelo.

(Ercilla 1993: 584)

La declaración de Tegualda es el autorreconocimiento de su condición mortal. El autoconocimiento de la condición mortal de uno mismo significa aprender cómo hacer de la condición mortal de cada uno la base de la relación con los vivos y con los muertos (Harrison 2003: 70). Esta es en última instancia la comunidad más amplia de todos los seres vivos. Por medio del duelo de Tegualda, Ercilla aprende a hablar de la muerte al mundo, al encontrar el lenguaje del lamento y al entender que cualquier persona que tenga la capacidad de hablar sobre la muerte y sus consecuencias, comparte con nosotros la comunidad más entrañable de todos los seres humanos: nuestra condición de seres mortales. Es el elemento de autorreferencialidad del lamento el que convierte la voz de Tegualda en universal y su ritual está abierto a la participación de extraños y conocidos por igual. Esto justifica que Ercilla pueda contar la historia de Tegualda y Crepino, y pueda compartirlo con los lectores. En el duelo de Tegualda, Ercilla escuchó y vio anticipadamente el momento de su propia muerte. Ercilla imagina por medio de la proyección del dolor de Tegualda el horror de la guerra y logra desarrollar un sentimiento de comunidad humana más profundo que las ideas políticas o sociales de su época. Un sentimiento que se asienta en la condición

humana de una mortalidad inevitable compartida por todas las personas.  
La muerte une entonces lo que la vida separa desde el nacimiento.

Este es, pues, el proceso; ésta es la historia  
Y el fin tan cierto de la dulce vida:  
He aquí mi libertad y breve gloria  
En eterna amargura convertida.  
Y pues por tu causa la memoria  
Mi llaga ha renovado encrudecida,  
En recompensa del dolor te pido  
Me dejes enterrar a mi marido.

(Ercilla 1993: 584)

En este episodio Eros ilumina con la intensidad del deseo de Tegualda la zona de las tinieblas, la zona más oscura y tétrica del poema: el espacio de la muerte y desde allí, desde esos momentos el poema transciende a su autor y a sus lectores contemporáneos y se abre al futuro. ¿Qué nos dice la historia de Tegualda y Crepino? Nos habla de un relámpago que ilumina un relato de amor y muerte. Una luz que ilumina el horror de la guerra y de sus consecuencias, pero desde una perspectiva femenina, desde el testimonio de una mujer que sufre. Ante este punto de vista cabe preguntarse: ¿Cómo pudo Ercilla imaginar esta escena?, o más importante aún, ¿por qué el poeta cuenta esta historia? ¿Qué imagen poética o qué hechos de la vida de Ercilla motivaron este relato, considerado por la mayoría de la crítica como una ficción intercalada? ¿Por qué Ercilla intenta darle verosimilitud al relato de Tegualda apelando a la figura del testigo Simón Pereira, el otro soldado que está de guardia junto a él? Aunque el episodio está modelado en una serie extensa de prestigiosas escenas épicas, la importancia del relato de Tegualda es que se constituye en un ejemplo de contra-texto, de crítica demoledora a la guerra y a la muerte, y en una meditación paralela sobre el estatuto ontológico de la literatura. Llama la atención la coincidencia del lamento de Tegualda con la misma característica señalada por Fantham en relación a la *Tebaída* de Estacio, en la cual el lamento funciona como crítica a la búsqueda de gloria heroica, y de rechazo a la guerra (Fantham 1999: pp. 226-232). El lamento de Tegualda insiste en hablar de la muerte y de lo que se ha perdido<sup>6</sup> como consecuencia de la guerra, y en ese sentido introduce una perspectiva diferente a la visión “oficial” de la conquista del soldado-poeta Ercilla<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>En este ensayo empleo el vocablo “pérdida” en el mismo sentido que aparece en Eng y Kazanjian (2003).

<sup>7</sup>Para un análisis detenido de la subjetividad fracturada de Ercilla, véanse los estudios fundamentales de Concha 1969, Cueva 1973, Lagos 1989, Pastor 1993 y Davis 2000 .

Ercilla emplea como exordio del canto XXI –donde concluye la historia de Tegualda– una defensa de las mujeres, que si bien sigue la tradición de obras clásicas y renacentistas, cumple un propósito más importante que el de servir de simple ornato retórico:

Cese el uso dañoso y ejercicio  
de las mordaces lenguas ponzoñosas,  
ofender las mujeres virtuosas.  
Pues, mirándolo bien, solo este indicio,  
sin haber en contrario tantas cosas,  
confunde su malicia y las condena  
a duro freno y vergonzosa pena.

¡Cuántas y cuántas vemos que han subido  
a la difícil cumbre de la fama!  
Iudic, Camila, la fenisa Dido  
A quien Virgilio injustamente infama;  
Penélope, Lucrecia, que al marido  
Lavó con sangre la violada cama;  
Hippo, Tucia, Virginia, Fulnia, Cloelia,  
Porcia, Sulpicia, Alcestes y Cornelia.

Bien puede ser entre éstas colocada  
la hermosa Tegualda pues parece  
en la rara hazaña señalada  
cuanto por el piadoso amor merece.  
Así, sobre sus obras levantada,  
entre las más famosas resplandece  
y el nombre será siempre celebrado,  
a la inmortalidad ya consagrado.

(Ercilla 1993: 588)

Con la mención de la lista de mujeres célebres, incluye Ercilla a Dido, y anticipa aquí su desacuerdo con Virgilio en la célebre frase: “la fenisa Dido / a quien Virgilio injustamente infama” (588)<sup>8</sup>. Declaración de un desacuerdo que pasará de la crítica pública a la re-escritura, como forma de rechazo y superación del modelo virgiliano. Pero la nueva interpretación de la historia de Dido –posiblemente pensada en este pasaje, y como amplificación de la historia de Tegualda– tiene en el argumento total de la obra de Ercilla una repercusión más compleja. Ercilla emplea la misma técnica de contar una historia en dos cantos, así aparecen los cantos XXXII y XXXIII de la tercera parte de *La Araucana* dedicados a Dido, en los que se destaca junto a un desa-

<sup>8</sup>La relación entre las historias de Tegualda y la re-escritura del personaje de Dido en *La Araucana* fue notada por Lida de Malkiel (1942: 379), pero el tema merece un estudio en profundidad.

rrollo argumental de gran belleza artística una estructura compleja que presenta al final del canto XXXIII, y fundido dentro del mismo –como preámbulo trágico– el relato de la captura y muerte de Caupolicán (canto XXXIV). Ercilla re-escribe y corrige a Virgilio, presentando la historia de Dido como una apoteosis de quien se inmola por amor. ¿Por qué aparece en el mismo canto la captura de Caupolicán? ¿Por qué las lecturas anteriores sobre el poema no toman en cuenta esta proximidad de las dos historias? ¿Cómo podemos ver la muerte de Caupolicán después de leer la historia del sacrificio de Dido? Las historias femeninas en el poema representan la figura del fantasma porque siempre están relacionadas con la muerte. Pero la figura del fantasma tiene otro posible significado en el poema, también podemos leerla como alegoría de lo que está oculto, de lo que no se puede decir, de lo excepcional y extraordinario. Los episodios femeninos en *La Araucana* recuerdan la categoría del fantasma dentro del pensamiento teórico que –según Rabaté– se produce menos por la pérdida de un objeto que por la conciencia de que éste estuvo siempre destinado a ser perdido debido a su carácter excepcional (Rabaté 1993: XXII). La presencia femenina en *La Araucana* es un tema excepcional en nuestra tradición épica, que pide un estudio detenido del papel del lamento y de la poética de la pérdida desde una perspectiva feminista que analice en profundidad el lamento femenino y su vínculo con el proceso de transformación de la muerte natural en muerte humana, presentado como un proceso similar al de engendrar la muerte a una vida después de la muerte. Si entendemos que morir, en el sentido humano de la expresión, es una especie de nacimiento, de vida después de la muerte (como alma, imagen, recuerdos, voces). La paradoja de esta nueva vida es que depende de otros para su existencia. El muerto vive en nosotros el término de nuestra memoria y de nuestra imaginación. Esta característica fantasmal (en el sentido fenomenológico) de la vida *post morten* es similar a la de los personajes literarios, porque todos son imágenes póstumas (Harrison 2003: 142-58). Ercilla aprovechó muy bien esta conexión entre la muerte y la literatura por medio de la personificación poética.

La novedad en este caso radica en que a diferencia de los modelos anteriores ésta es una historia de fantasmas, de muertos que buscan otros muertos. La historia de Tegualda nos presenta a Ercilla convertido a la manera de Orfeo, en cantor de la muerte. El descenso al Hades es sustituido por el deambular inconsolable de Tegualda. Un deambular fantasmal que prefigura desde el texto y para el futuro su posibilidad abierta de lecturas, su horizonte ilimitado de interpretaciones, porque en esta historia Crepino no es el único muerto, Crepino es un cadáver insepulto, pero Tegualda es un cadáver viviente, un fantasma que habita en dos realidades simultáneamente: el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El tránsito de Tegualda por el mundo de los vivos es su encuentro con el poeta-soldado Ercilla, su deambular, su historia, su diálogo con Ercilla pertenecen a esta dimensión de la

realidad; pero a la vez, ella habita el mundo de los muertos con sus recuerdos de Crepino, a partir del relato de su vida con Crepino es que Tegualda va adquiriendo mayor profundidad psicológica como personaje que habla desde el dolor, sus anécdotas de la *otra* vida, de una vida *anterior*, del *antes* de la muerte y de la guerra. Es a partir de este momento que Tegualda se va corporizando ante nosotros. En la medida que Tegualda nos habla más del esposo muerto podemos imaginarnos mejor su personaje, porque la descripción inicial que ofrece Ercilla es la típica escena de aparición del fantasma: quejidos, sombra, vestidos blancos, noche oscura. Tegualda llega ante nosotros (a través de la voz y de la mirada de Ercilla), y nos llega desde la noche, desde el espacio de la muerte. Desde la muerte viene Tegualda y a la muerte regresa con el cadáver de Crepino al final del canto XXI. Su periplo por dos cantos del poema se limita a conseguir recuperar el cuerpo de su amado. Para alcanzar su objetivo ella necesita motivar al soldado Ercilla para que le permita buscar entre los muertos el cuerpo insepulto de Crepino. La historia concluye con el hallazgo del cadáver y la escena del lamento de Tegualda:

Ella, del bien incrédulo, llorando,  
los brazos extendidos, me pedía  
firme seguridad; y así llamando  
los indios de servicio que tenía,  
salí con ella, acá y allá buscando.  
Al fin, entre los muertos que allí había,  
hallamos el sangriento cuerpo helado,  
de una redonda bala atravezado.

La mísera Tegualda que delante  
vio la marchita faz desfigurada,  
con horrendo furor en un instante  
sobre ella se arrojó desatinada;  
y junta con la suya, en abundante  
flujo de vivas lágrimas bañada,  
la boca le besaba y la herida,  
por ver si le podía infundir la vida.

“¡Ay cuitada de mí! –decía–, ¿qué hago  
entre tanto dolor y desventura?  
¿Cómo al injusto amor no satisfago  
en esta aparejada coyuntura?  
¿Por qué ya, pusilánime, de un trago  
no acabo de pasar tanta amargura?  
¿Qué es esto? ¿La injusticia a dónde llega,  
que aun el morir forzoso se me niega?”



Así, furiosa por morir, echaba  
la rigurosa mano al blanco cuello  
y no pudiendo más, no perdonaba  
al afligido rostro ni al cabello,  
y aunque yo de estorbarlo procuraba,  
apenas era parte a defende  
tan grande era la basca y ansia fuerte  
de la rabiosa gana de la muerte.

Después que algo las ansias aplacaron  
con la gran persuasión y ruego mío  
y sus promesas ya me aseguraron  
del gentilico intento y desvarío,  
los prestos yanaconas levantaron  
sobre un tablón el yerro cuerpo frío,  
llevándole en los hombros suficientes  
adonde le aguardaban sus sirvientes.

Mas porque estando así rota la guerra  
no padeciese agravio y demasiá,  
hasta pasar una vecina sierra  
le tuve con mi gente compañía;  
pero llegando a la segura tierra,  
encaminada en la derecha vía,  
se despidió de mí reconocida  
del beneficio y obra recibida.

(Ercilla 1993: 590-591)

Las lecturas anteriores de este capítulo finalizan aquí. Pero, en mi opinión, la historia de Tegualda y Crepino no termina con la despedida de Tegualda. El poema sólo presenta una parte de la historia que es una alegoría por su exclusión, porque hay otra historia no contada, la otra parte de la cultura negada o silenciada. ¿Qué está fuera del texto de Ercilla? Para responder a esta interrogante es necesario antes preguntarnos: ¿Qué importancia tiene el cuerpo de Crepino en el poema? ¿Por qué esta insistencia de Tegualda en rescatar al cuerpo de Crepino? La respuesta a estas interrogantes nos lleva entonces a otra escena fuera del texto. Me refiero a la ceremonia funeral de los mapuches que en el poema aparece alegorizada a través del cuerpo de Crepino, pero que nunca se menciona. Veamos ahora lo que Ercilla no vio en el poema. Debemos enfocar nuestra mirada en Tegualda, y seguir la con la imaginación más allá de las páginas del poema para entender esa otra zona de la realidad que Ercilla nunca conoció. Tegualda necesita el cadáver de Crepino porque los ritos funerarios tienen la función simbólica de separar a los vivos de los muertos, es decir, sirve para separar la imagen del fallecido del cuerpo al cual éste pertenece en el momento de su muerte. Hay

que separar el muerto de sus restos para que la imagen encuentre su lugar en la vida después de la muerte (es decir en nuestra memoria) (Harrison 2003: 148). Por eso Tegualda lleva los restos de Crepino hasta la aldea donde realizan el *kurikawin* o velorio de los muertos. Para el inicio de la ceremonia necesitan el cadáver, junto al que colocarán el *Chemamull*, una talla gigante de madera con figura humana. Una vez el *Chemamull* acompaña al difunto, una larga lista de parientes y personalidades pronuncian discursos alabando al muerto y recordando sus mayores logros. En la etapa final de la ceremonia el *Chemamull* se erige junto a la tumba, para señalar el lugar donde permanecerá el cuerpo.

En la cultura tradicional mapuche estos ritos eran necesarios ya que la muerte se concebía como un poderoso elemento de equilibrio entre las fuerzas que controlan el universo. De esta manera un rito mortuorio garantizaba que el espíritu del difunto, luego de vagar un tiempo entre los vivos en forma de *AM*, realizará un viaje hacia el *Nag Mapu*, incorporándose a los espíritus de los antepasados que velan por sus parientes vivos. No obstante, si los deudos descuidaban estos ritos, era muy probable que el *AM* fuera capturado por algún brujo (*kalko*) y convertido en un espíritu maligno, por esa razón Tegualda necesitaba recuperar los restos de su esposo para poder realizar el *kurikawin* salvador que permitiera que el espíritu de Crepino descanse en paz junto a sus antepasados<sup>9</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bocaz, Aura. 1976. “El personaje de Tegualda, uno de los narradores secundarios de *La Araucana*”. *Boletín de Filología*, pp. 7-28.
- Boitani, Piero. 2001. *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona: Ediciones Península.
- Campelo Issaly, María Florencia y Julieta Cardigni Morales. 2001. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos N° 20*, pp. 57-65.
- Concha, Jaime. 1969. “El otro Nuevo Mundo”. En Varios, *Homenaje a Ercilla*, Concepción: Universidad de Concepción, pp. 31-82.
- Cueva, Agustín. 1973. “Alonso de Ercilla y *La Araucana*”. Concepción, Universidad de Concepción, pp. 1-15. Versión mimeografiada.
- Chevalier, Maxime. 1966. *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- Davis, Elizabeth B. 2000. *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia/London: University of Missouri Press.
- Derrida, Jacques. 2001. *Work of Mourning*. Chicago, University of Chicago Press.

<sup>9</sup>Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al Museo de Arte Precolombino de Santiago de Chile por la información sobre la cultura mapuche.

- Ducamin, Jean. 1900. *L'Araucana. Poème épique para D. Alonso de Ercilla i Zúñiga*. Paris: Garnier.
- Eng, David L. y David Kazanjian, eds. 2003. *Loss. The Politicis of Mourning*. Berkeley: University of California Press.
- Ercilla, Alonso de. 1993. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid, Editorial Cátedra.
- Fantham, Elaine. 1999. "The Role of Lament in the Growth and Death of Roman Epic". En Margaret Beissinger, Jane Tylus y Susan Wofford, eds. *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Berkeley: University of California Press, pp. 221-235.
- Florit, Eugenio. 1967. "Los momentos líricos de *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* N° 63, pp. 45-54.
- Harrison, Robert Pogue. 2003. *The Dominion of the Dead*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Janik, Dieter. 1990. "La valoración múltiple del indio en *La Araucana*". En Varios, *La imagen del indio en la Europa moderna*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, pp. 357-376.
- Lagos, Ramona. 1989. "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*". En *Varia Colección. Ensayos sobre literatura hispano-americana*. New York: Peter Lang, pp. 3-50.
- Ludwig, Paul W. 2002. *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marrero-Fente, Raúl. 2002. "“Espíritu desnudo y sombra muda”: El fantasma de la épica y los estudios coloniales", *Epica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo. “Espejo de Paciencia” de Silvestre de Balboa*, Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos, pp. 17-50.
- Medina, José T. 1928. "Las mujeres de *La Araucana de Ercilla*". *Hispania* N° 11, pp. 1-12.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1913. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Victoriano Suárez, pp. 293-309.
- Nicolopoulos, James. 2000. *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Pastor, Beatriz. 2003. *El discurso narrativo de la conquista*. Cuba, Ediciones Casa de las Américas, 1993.
- Pierce, Frank. 1984. *Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Rabaté, Jean-Michel. 1993. *La pénultime est morte: Spectographies de la modernité*. Paris: Editions Camp Vallon.
- Schwartz Lerner, Lía. 1972. "Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* N° 81, pp. 615-625.
- Triviños, Gilberto. "Revisitando la literatura chilena: "Sigue diciendo cayeron /Di más: volverán mañana". En *Atenea* N° 487, Primer Semestre de 2003, pp. 113-134.
- Vega de Febles, María Victoria. 1991. *Huellas de la épica clásica y renacentista italiana en La Araucana de Ercilla*. Miami: Ediciones Universal.
- Vila, Juan Diego. 1992. "El personaje de Tegualda y su doble iniciación (histórica y poética) en *La Araucana de Ercilla*". *Signos: Estudios de lengua y literatura* N° 25, pp. 213-225.

