

## POETICA DEL EXORDIO EN "LA ARAUCANA"

por Cedomil Goić

LA INTERPRETACION de *La Araucana* ha corrido una suerte dispar. Para una crítica de muy larga estirpe neoclásica es una obra de algunas virtudes, pero de demasiados defectos<sup>1</sup>. Para otra crítica, de espíritu nacionalista, es la sorprendente epopeya que acompaña el nacimiento de una nación moderna; epopeya en la cual se encuentran ciertas cosas épicamente significativas y pertinentes y muchas insignificantes e impertinentes<sup>2</sup>. Personalmente, estamos más cerca de los panegiristas del siglo xvi, que hacen la alabanza subida del poema y de su autor, destacando la novedad insólita de la obra y el talento excepcional del narrador y conduciéndolo al primer lugar entre los poetas de su tiempo.

Un novelista español de quien algunos hablan y pocos han leído, decía de *La Araucana* que era una obra que todos debían tener por conocida, pero que por supuesto nadie habría leído<sup>3</sup>. Nos tememos que esta sea una verdad muy cierta. Pese a ello pensamos que la epopeya de Ercilla está todavía viva y es capaz de despertar el interés de las grandes obras. Nuestro propósito inmediato no está orientado a una tarea superior a nuestras fuerzas, sino al mo-

<sup>1</sup>Para la crítica de Ercilla Vid. Frank Pierce, *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age*, Oxford, 1947; trad.: *La poesía épica del siglo de Oro*. Madrid, 1961. Fernando Alegría, *La poesía chilena*. México, 1954. 1-55.

<sup>2</sup>Andrés Bello es el primero que interpreta el poema como epopeya de la nacionalidad chilena, "LA por don Alonso de Ercilla y Zúñiga", *Auch* XXI (1862): 3-11; Tb. *Obras completas*. Caracas, 1956. Tomo ix, 349-362. Entre sus continuadores se cuentan Abraham König, "La Araucana", *Revista del Progreso* I (1888): 400; Vid. tb. su edición de LA, Edición para uso de los chilenos con noticias históricas, biográficas y etnológicas. Santiago, 1888. Lv, 196 pág.; Luis Galdámez, "El carácter araucano en el poema de Ercilla", *Auch* xci, 11 (1933): 40-53; Vid. tb. su edición de LA, Santiago, Nascimento, 1933. 2 tomos; Samuel A. Lillo, *Ercilla y LA*. Santiago, 1928; Antonio de Undurraga, LA, texto vital. Buenos Aires, 1947 (Col. Austral, 722); Fernando Alegría, *La poesía chilena*. México, 1954; conduce sus excesos interpretativos al máximo extremo.

<sup>3</sup>Antonio de Zunzunegui, *La Ulcera*. Buenos Aires, 1950. 165.

desto empeño de leer la obra con una fidelidad al texto que abra el camino para su existencia verdadera, más allá o más acá de las nieblas que se le han arrojado encima y, desde ya, sin ninguna pasión deformadora, sino más bien dejando que la singularidad de la obra se manifieste por sí misma.

Para iniciar tarea semejante, hemos creído útil ceñirnos a ciertas cuestiones bien determinadas que, en síntesis, se reducen a la exégesis del 'exordio' en *La Araucana*.

Es característica erciliana la cuidadosa elaboración retórica de las partes del poema. Ninguno de los poemas épicos conocidos ha desarrollado o tratado retóricamente sus partes en forma tan completa, ya sean antiguos o modernos, como Ercilla. El poeta español encierra la narración entre un exordio y una conclusión y cada uno de sus cantos en particular consta de las mismas partes retóricas.

El exordio, como iniciación del poema, de partes del mismo, de cada canto, o de ciertos momentos destacados como narraciones intercaladas, ocupa un lugar muy significativo en el poema de Ercilla.

El primero y más importante es el exordio del poema que ocupa las primeras cinco estrofas del Canto I de la Primera Parte. Luego hay un segundo exordio al comienzo de la Segunda Parte. Los otros exordios son proposiciones sentenciosas con las cuales se inicia cada canto y que sirven de introducción moral al caso que los acontecimientos vienen a representar. Cada uno de estos exordios está caracterizado por la enunciación de una sentencia contra vicios o de una alabanza de ciertas virtudes. Este tipo de exordio domina en la introducción de los cantos de la Primera y Tercera partes.

Hay también algunos exordios de cantos que constituyen comentario o regulación de la marcha del acontecer y que se refieren al poema mismo, a la determinación de su asunto o a sus dificultades. Estos exordios se ordenan de preferencia en la Segunda Parte del poema.

Finalmente, encontramos exordio para narraciones particulares que se encuentran enmarcadas e intercaladas en la narración y que por su singularidad o interés son introducidas con énfasis especial. Así acontece, p. ej., con la Historia de la reina Dido (III, xxxii).

*La Araucana* está así construida con partes retóricas muy definidas y cada uno de sus momentos, la estructura del canto o de las narraciones intercaladas, va debidamente enmarcado.] Resulta, en primera aproximación, extraño comprobar que un poema de

rasgos tan irregulares en el desarrollo de un plan unitario, según la apreciación crítica ordinaria, tenga una disposición tan regular y, se diría, tan rígida como la señalada. Pareciera que una materia extremadamente líquida, quedara encerrada en las paredes sólidas de un continente férreo.

El exordio de *La Araucana* está constituido por las primeras cinco estrofas de la Primera Parte, Canto 1 (1, 1). Su forma particularísima conduce naturalmente a que nos detengamos en él para considerar su 'disposición' y cada una de sus partes.

Pertenece a la poética clásica la norma de comenzar el poema épico mediante una introducción en la cual el narrador: 1) invoca a las Musas para vencer las dificultades del asunto y sus propias limitaciones humanas; 2) presenta el asunto que va a cantar, y, finalmente, 3) se aboca a narrarlo en un orden determinado. En el orden propuesto están contenidos los tres momentos que la poética clásica enumera como: 1) *invocatio*; 2) *propositio*, y 3) *narratio*. Esta disposición se funda en la tradición homérica y puede encontrarse cifrada en el *Ars Poetica*, de Horacio<sup>4</sup>.

La poesía épica latina impone una alteración significativa a tal disposición. Virgilio en el exordio de la *Eneida* y Lucano en el de la *Farsalia* son los grandes innovadores. La disposición virgiliana nos permite reconocer fácilmente el modelo épico del Renacimiento. A ella se ciñen Ariosto y quienes tuvieron ante sus ojos el modelo italiano como Ercilla. En general, la poética renacentista adopta el mismo criterio frente a este aspecto, es decir, se apoya en el modelo virgiliano para la norma moderna<sup>5</sup>. Esta disposición consistía en poner en primer término: 1) la proposición; luego, 2) la invocación, y 3) la narración.

El sentido de la norma horaciana era el siguiente: Vinculado directamente a la necesidad de ganar la benevolencia del lector, el narrador debía afectar modestia e inferioridad y solicitar ayuda a las Musas para vencer las dificultades del canto, pero también para autorizar la presentación de hechos notables y maravillosos y el dominio perfecto de lo narrado. Se trataba de una cuestión de prudencia poética: no anunciar primero un gran asunto para con-

<sup>4</sup>Horacio, *Ars Poetica*, vv. 136-152.

<sup>5</sup>Cf. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*. Ed. de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, 1953. Epistola xi, Tomo iii, 181-190. Vid. J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York, 1924.

cluir con un resultado mediocre; sino, mejor, sacar de un comienzo modesto una narración brillante:

*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*

HORACIO: *Ars poetica*, 143.

Pero la previa invocación a las Musas importa además dos cosas: una, inspira el tono elevado adecuado a la grandeza del asunto, que una voz humana sola no podría dar —el rapsoda canta como si la voz de las Musas se dirigiera a nosotros a través de él con la solemnidad y dignidad del canto—; otra, autoriza por esa vía la omnisciencia que el narrador, abandonado a sus propias fuerzas, no podría alcanzar. Esa omnisciencia es característica esencial del narrador épico<sup>6</sup>.

El narrador cumplía igualmente con estas exigencias así pusiera primero la invocación y luego la proposición o primero ésta y luego la invocación, como hizo Virgilio. Pero en este último caso, poniendo en primer término la proposición, se da relieve al asunto, a la cualidad del narrador y a la significación personal del asunto como vinculado directamente al interés patrio del narrador<sup>7</sup>.

Ahora bien, si se rechaza la invocación a las celestes Musas y ésta se dirige a un ser humano se establece una nueva limitación tanto a la elevación del tono épico como al grado de conocimiento del narrador y a la verosimilitud de la narración. Esta modificación fue practicada por Lucano en la *Farsalia* que invoca al 'divino' Nerón. En el Renacimiento también se invoca a personas, reyes o dignatarios. En el caso de Ercilla se reconoce esta invocación, enderezada a la persona de Felipe II, con significativas consecuencias narrativas como intentaremos mostrar más adelante<sup>8</sup>.

Esta es la filiación clásica y renacentista de la disposición del exordio en *La Araucana*. Pasaremos en seguida a analizar de cerca el texto de este exordio para ilustración de lo que decimos y de sus rasgos más particulares. ¿Qué se propuso cantar el poeta? ¿Cómo lo enuncia?

<sup>6</sup>Cf. Wolfgang Kayser, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*. Madrid, 1954. 323-325.

<sup>7</sup>Cf. López Pinciano, *op. cit.*, 182-185.

<sup>8</sup>Cf. E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, 1955. I, 129 págs.

## PROPOSICIÓN

Las dos primeras estrofas del exordio constituyen la proposición. Esta tiene una forma negativa pues comienza por enunciar lo que el poeta no se propone cantar<sup>9</sup>:

*No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados,  
3 ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados; 10*

Se trata de una réplica en términos negativos de la proposición de Ariosto en el *Orlando Furioso*<sup>11</sup>:

*Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
2 Le cortesie, l'audaci imprese io canto, I, 1*

La proposición negativa separa desde el comienzo el poema de Ercilla del carácter cortesano que tiene el 'romanzo' de Ariosto y pone relieve al interés histórico sobre el novelesco de la epopeya italiana. Se trata de un tópico propio del exordio, del 'rechazo de los temas épicos trillados'<sup>12</sup>, que sirve para exponer los motivos que han determinado la creación de la obra. Es más un procedimiento que una declaración severa como el curso de la narración vendrá a demostrar. En todo caso, el enunciado negativo basado en la proposición del *Orlando Furioso* delata una deuda y una filiación con el Ariosto que resuena también en otros momentos del poema de Ercilla, pero que no gravita en la estructura de la narración.

La fórmula negativa prepara la proposición del asunto novedoso que contará 'cosas nunca antes dichas'<sup>13</sup>, poniendo en primer término la hazaña cumplida por las armas españolas:

*5 mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada,*

<sup>9</sup>Cf. Antonio José de Irisarri, *El Cristiano Errante*. Guatemala, 1960. Cap. II, 63-64. Se refiere irónicamente al procedimiento del poeta: "Consideremos todo lo que Ercilla iba a dejar en silencio, y veremos que aunque él hubiese escrito más que mil Tostados, no hubiera concluido en su vida de decirnos las cosas sobre las cuales no trataría en su *Araucana*"; Cp. Jean Ducamin, *L'Araucana*. París, 1900.

<sup>10</sup>Citamos por la ed. de Julio Caillet-Bois. B. Aires, Emecé Ed. 1945.

<sup>11</sup>Citamos por la ed. *Classici Italiani*, Miláno, s. a. volume II.

<sup>12</sup>Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, I, 131.

<sup>13</sup>Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, I, 131.

La novedad del asunto es el motivo mismo de la creación. El hecho insólito cumplido por las armas españolas justifica el canto y señala inequívocamente lo que el poeta se propone cantar. Pero la proposición tiene un carácter doble y significativo por el nuevo énfasis que pone en la extrañeza del asunto conforme al tópico mencionado.

## 2

*Cosas diré también harto notables  
 10 de gente que a ningún rey obedecen,  
 temerarias empresas memorables  
 que celebrarse con razón merecen:  
 raras industrias, términos loables  
 que más los españoles engrandecen;  
 15 pues no es el vencedor más estimado  
 de aquello en que el vencido es reputado.*

El énfasis en el carácter novedoso pone fuertes notas de exotismo que constituirán una dimensión constante de la narración<sup>14</sup>. El carácter aditivo o complementario que tiene esta segunda proposición es inequívoca en su significación con respecto a la primera y así lo confirman las dos últimas líneas (vv. 15-16): el carácter indómito, el valor, la extrañeza, las costumbres laudables de los araucanos, tratándose de bárbaros e infieles, enriqueciendo la dignidad del enemigo, engrandecen todavía más a los españoles y justifican su memoria heroica. Pero mediante esta redoblada proposición los araucanos conquistan también un lugar en la fama.

De la doble proposición, de relieve dispar, brotan todos los malentendidos, desacuerdos y desbordes interpretativos de la crítica ercilianiana moderna<sup>15</sup>.

En la crítica contemporánea de Ercilla, no hay confusión sobre el asunto del poema. El lector del siglo xvi no podía menos que ver un poema épico español en la obra; en su horizonte histórico no había otra cosa que la propia realidad imperial. Comoquiera que sea, hay algo de contradictorio en el doble propósito erciliano y ese algo se proyecta hasta sus últimas consecuencias a lo largo y lo ancho del poema. Es necesario percibir lo insólito que era atraer

<sup>14</sup>Cf. Cristóbal Mosquera de Figueroa, "Elogio" (1585) en ed. LA de Florencia Grau. Barcelona, 1962. 3-10; Cp. Fidelino de Figueiredo, "Camoens y el espíritu épico", NRFH 3-4 (1953): 381; Vid, Curtius, *loc. cit.*

<sup>15</sup>Vid. Frank Pierce, *op. cit.*, 268.

a la fama —reservada en la epopeya a la política regia y a los monarcas y, a partir del Renacimiento, a los caballeros nobles, y en todo caso siempre a individuos—, a todo un pueblo, esto es a los españoles. Pero mucho más insólito era que ese pueblo fuera, como el araucano, un pueblo de bárbaros indígenas infieles y enemigos<sup>16</sup>.

Sabemos cuáles son las consecuencias de contar o cantar la fama de dos pueblos enemigos. El narrador se obliga a un constante acomodo de los términos de la fama, como anticipa ya la proposición en las dos líneas finales que reducen con su determinación el significado de la fama indígena al transformarla en un modo de incrementar la de los españoles.

El mismo autor cree necesarias ciertas explicaciones en su *Prólogo del autor*<sup>17</sup>. La explicación se justifica como conciencia de una concepción definida de la historia y de las letras como portadoras y dadoras de fama. La justificación de la fama de los araucanos está motivada por la exótica extrañeza que suscita hallar en el último rincón de la tierra un pueblo bárbaro que muestra tener, por naturaleza, sentido de la libertad y de la justicia y varios otros atributos cuya ilustración se propone más adelante en el poema con variada insistencia.

La crítica tradicional ha puesto de relieve la falta de unidad que hay en los propósitos del narrador, que rechaza el tema de amor y acaba por darle lugar en el poema; que dice ocuparse de las guerras de Chile y acaba narrando variadas guerras; que dice luego ceñirse a la verdad y concluye por narrar hechos maravillosos y extraordinarios<sup>18</sup>.

Al estudiar las proposiciones de los cantos nos ocuparemos de la personalísima manera de desenvolver la narración y dirigirla por una serie de proposiciones que modifican y completan la proposición inicial del poema y dan cierta condición errática a su desarrollo.

A la proposición sigue la invocación y con ella los tópicos tradicionales del exordio:

<sup>16</sup>Puede compararse esto con lo que acontece en la crónica hispanoamericana con las modificaciones impuestas a la historia, como historia de la fama, por Bernal Díaz y por el Inca Garcilaso. En el caso de éste hay la posibilidad de un influjo significativo de *La Araucana*.

<sup>17</sup>*Prólogo del autor*, 31-33.

<sup>18</sup>*Vid.* Frank Pierce, *op. cit.*; *Vid.* F. Alegria, *op. cit.*; Cp. Jean Ducamin, *op. cit.*, xlix.

3

Suplícoos, gran Felipe, que mirada  
 esta labor, de vos sea recibida,  
 que, de todo favor necesitada,  
 20 queda con darse a vos favorecida:  
 es relación sin corromper, sacada  
 de la verdad, cortada a su medida;  
 no despreciéis el don, aunque tan pobre,  
 para que autoridad mi verso cobre.

Llama la atención aquí que la *invocatio* esté enderezada a Felipe, es decir, a un ser humano y se espere de él el favor o ayuda que se necesita. ¿Pero qué favor es éste? Lo previamente dado en la invocación a las Musas es alteza de tono y omnisciencia. De un ser humano, de conocimiento limitado, no puede provenir la omnisciencia que está determinada por el carácter divino de las Musas. Ni siquiera parece posible afirmar que la alteza de tono pueda ser comunicada por un hombre, pues esa entonación elocuente se vincula a la teoría de la inspiración en que el poeta se veía poseído por el entusiasmo, de origen celeste, que ponía el tono que humanamente le era imposible dar al canto. La verdad es que en esta invocación hay una conciente renuncia a las Musas y, por consiguiente, a todo aquello que aleje el poema y su asunto de su dimensión estrictamente humana y verdadera, tanto en lo que al tono cuanto al grado de conocimiento se refiere. Los versos 13-16 confirman claramente el propósito de renunciar a la omnisciencia y fundar la verdad poética del asunto en la verdad histórica (*verum*)<sup>19</sup>. De modo que esta invocación lleva un signo perfectamente consciente y necesario que condiciona definitivamente —a pesar de algunas apariencias señaladas insistentemente por la crítica— las relaciones del narrador con lo narrado.

El empleo del tópico de la 'dedicatoria' obedece a la necesidad de mover la atención del destinatario (*attentum parare*) acompañándolo del tópico de la 'falsa modestia' para ganar su benevolencia y hacerlo dócil a la novedad del asunto (*benevolum, docilem parare*) dando al poema la condición de una ofrenda que le es consagrada<sup>20</sup>. El narrador pide ser oído por su alto destinatario como único pre-

<sup>19</sup>Sobre el verismo tradicional de la épica española *vid.* Ramón Menéndez Pidal, "La épica medieval en España y en Francia", *Comparative Literature* IV, 2 (1952): 97-117.

<sup>20</sup>Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, 132.



mio, con la certeza de que el solo hecho de aceptarlo le dará el valor que por sí mismo, como obra del poeta, no tiene. La súplica y las fórmulas de modestia que presentan la labor como "de todo favor necesitada" o el don "tan pobre" conforman esta intención.

La cuarta estrofa justifica la dedicatoria. El tópicos toma aquí un carácter especial:

4

- 25 *Quiero a señor tan alto dedicarlo,  
porque este atrevimiento lo sostenga,  
tomando esta manera de ilustrarlo,  
para que quien lo viere en más lo tenga:  
y si esto no bastare a no tacharlo,*
- 30 *a lo menos confuso se detenga  
pensando que, pues va a Vos dirigido,  
que debe de llevar algo escondido.*

Esta parte de la dedicatoria es singular y presenta dos aspectos importantes. Dentro de la poquedad de la obra como fórmula de la falsa modestia, considera en primer término, que el simple hecho de tener al monarca como destinatario integrado a la narración, como su lector único y específico, sostiene y provee de brillo al poema, lo enriquece y dignifica. Y en segundo término, si el lector común no viere en esto un mérito de su obra al menos se detenga confuso pensando que una razón oculta lleva al poeta a obrar de esta manera. Aparte el sentido inmediato de la expresión, es importante consignar —dejando de mano el ningún interés que la crítica de todos los tiempos puso en estas líneas— que efectivamente se insinúa aquí un propósito velado de cantar algo más que lo señalado en la proposición conocida y principal y que, por tanto, la integración del monarca como lector es significativa porque la narración le está inmediatamente vinculada y no sólo dedicada de un modo externo y desprovisto de significación personal. La luz que el destinatario ponga en el poema no provendrá entonces de su persona de destinatario último, sino de la luz propia que resplandece en y se confunde con la del mundo presentado; iluminación del poema es así iluminación del mundo narrativo por la grandeza imperial de Felipe que lo preside. Esto se ve confirmado en los exordios de los cantos que determinan, en rigor, la extensión del asunto representado.

En la quinta estrofa, se establece otro tipo de dependencias de

la grandeza del príncipe que le alcanza personalmente por haberse criado en su corte:

5

Y haberme en vuestra casa yo criado,  
 que crédito me da por otra parte,  
 35 hará mi torpe estilo delicado,  
 y lo que va sin orden lleno de arte:  
 así, de tantas cosas animado,  
 la pluma entregaré al furor de Marte;  
 dad orejas, señor, a lo que digo,  
 40 que soy de parte dello buen testigo.

De esta manera se modifica positivamente el rebajamiento de la propia persona que se correspondía con la dignificación del monarca, alcanzando su perfección hasta al estilo que el poeta presenta como torpe en otra fórmula de falsa modestia<sup>21</sup>. La irradiación de la casa y corte sobre la perfección de la obra subraya el sentido de la motivación de la *invocatio*.

De las dos líneas finales de esta estrofa y de los vv. 21-22 de la tercera, merece subrayarse el relieve dado al conocimiento del asunto como originado en la experiencia personal y, en ese sentido, verdadero. Esta forma de conocimiento del narrador desplaza expresamente la omnisciencia épica tradicional y puede considerarse como una de las conquistas más originales y notables del poema de Ercilla. Sobre todo porque resulta de esta novedad una coherencia y unidad notables del modo narrativo en cuanto se refiere al carácter verista de la representación, sin exceder las capacidades estrictamente humanas del conocimiento<sup>22</sup>.

Hasta aquí, los aspectos dominantes del exordio principal con su considerable novedad y sus tópicos retóricos redoblados. ¿Cuáles son ahora las consecuencias concretas de los avisos de este exordio? Su análisis atrae las principales cuestiones de la crítica erciliana. Las soslayaremos, sin embargo, para contestar a la pregunta desde los exordios de partes, cantos y narraciones intercaladas del poema.

<sup>21</sup>Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, 128.

<sup>22</sup>Cp. Ducamin, *loc. cit.* Podrá parecer contradictorio esto en relación al empleo de lo maravilloso reconocido por la crítica. No es así sin embargo. El episodio de San Quintín es introducido en un sueño y éste es un artificio legitimado por la tradición como medio de conocimiento y revelación. La batalla de Lepanto es vista merced a las artes del mago Fitón, que encuentra su fundamento en la hechicería, practicada por los indios, y que viene a caracterizarlos culturalmente. Su origen demoníaco movía a la censura, pero no se desconocía su poder revelador.

## SEGUNDO EXORDIO

El comienzo de la Segunda Parte de *La Araucana* trae un exordio que renueva las partes y los tópicos de dedicación y falsa modestia, aparejando la situación del narrador, que persigue la atención y la benevolencia del lector, a la correspondiente a los acontecimientos, que muestran al narrador y personaje en medio de una tempestad, motivo que sirve de tránsito entre las dos partes del poema:

## Proposición:

*Salga mi trabajada voz, y rompa  
el son confuso y misero lamento  
con eficacia y fuerza que interrompa  
el celeste y terrestre movimiento.  
La fama con sonora y clara trompa,  
dando más furia a mi cansado aliento  
derrame en todo el orbe de la tierra  
las armas, el furor y nueva guerra.*

## Invocación:

*Dadme, oh sacro Señor!, favor, que creo  
que es lo que más aquí puede ayudarme,  
pues en tan gran peligro ya no veo  
sino vuestra fortuna en qué salvarme:  
mirad donde me ha puesto el buen deseo,  
favoreced mi voz con escucharme,  
que luego el bravo mar, viéndoos atento,  
apacará su furia y movimiento.*

La proposición refuerza el carácter unitario de la Primera Parte y anuncia el asunto de la Segunda como una nueva guerra. La falsa modestia se presenta como debilidad y cansancio y aspiración a cantar con la fuerza conveniente el asunto señalado. En la *invocatio* vuelve a pedir la atención del príncipe poderoso, extendiendo sus efectos saludables hasta sobre la naturaleza. Destaquemos una vez más que la dignificación del monarca es muy subida y orienta definitivamente el discurso poético.

## EXORDIO DE CADA CANTO

En *La Araucana* cada canto trae un exordio que preludia de un modo particular a cada uno y lo encierra retóricamente con una conclusión. En su mayor parte, estos exordios están constituidos

por una proposición sentenciosa o un ejemplo. Esto corresponde en especial a la Primera y a la Tercera partes. Una simple enumeración de las sentencias sería la siguiente: sobre Fortuna, I, ii; I, x; II, xxvi; II, xxviii; Codicia, I, iii; Justicia, I, iv; Inadvertencia, I, v; Temor, I, vii; Honor, I, viii; Fe, I, ix; Opinión, I, xi; Opinión de las mujeres enamoradas, I, xiv; Secreto bien guardado, I, xii; Prudencia, I, xiii; Bondades del amor, I, xv; Conocimiento del enemigo, II, xvii; Menosprecio errado del enemigo vivo, II, xxiii; Amor patrio, II, xxix; Desafíos, III, xxx; Traición, III, xxxi; Clemencia, III, xxxii; Vicio y virtud, III, xxxiii; Menosprecio del mundo, II, xxxiv; Interés, III, xxxv; Verdad en el mundo, III, xxxvi; Guerra Justa, III, xxxvii. A estas deben sumarse dos 'exempla': I, vi y I, xi, referidos a Villagra y Rengo, respectivamente; y un 'emblema' del Amor Tirano, II, xxii.

En la Segunda Parte, destaca una serie de exordios que se refieren y modifican diversamente el asunto del poema tal como se había propuesto inicialmente y van revelando el sentido de la insinuación advertida y la consciente dirección de lo narrado en plan de ampliación y acrescentamiento de la novedad del asunto, dentro de los límites de la doble proposición inicial. Así una vez acometida la representación, en un sueño, de la batalla de San Quintín en el escenario europeo, el narrador revela el nuevo sentido que ha adquirido el asunto como representación de la grandeza de Felipe en los extremos de su imperio:

*¿Cuál será el atrevido que presume  
reducir el valor vuestro y grandeza  
a término pequeño y breve suma,  
y a tan humilde estilo tanta alteza?  
Que aunque por campo próspero la pluma  
corra con fértil vena y ligereza,  
tanto el sujeto y la materia arguye  
que todo lo deshace y disminuye.*

*Y el querer atreverme a tanto creo  
me será juzgado a desatino,  
pues llegado a razón, yo mismo veo  
que salgo de los términos a tino;  
mas de serviros siempre el gran deseo,  
que siempre me ha tirado a este camino,  
quizá adelgazará mi pluma ruda,  
y la torpeza de la lengua muda.*

*Y así vuestro favor (del cual procede  
esta mi presunción y atrevimiento)  
es el que agora pido, y el que puede  
enriquecer mi pobre entendimiento:  
que si por vos, Señor, se me concede  
lo que a nadie negáis, soltaré al viento  
con ánimo la ronca voz medrosa,  
indigna de contar tan grande cosa,*

*y de vuestra largueza confiado  
por la justa razón con que lo pido  
espero que, Señor, seré escuchado,  
que basta para ser favorecido.*

*II, xviii*

Siguiendo este plan, se propone más adelante el canto de la batalla de Lepanto. En este caso se acompaña el exordio con una invocación a las Musas, la única que encontramos en el poema, y cuyo significado se reduce a proporcionar la elocuencia adecuada a tan alto asunto pues el conocimiento le es proporcionado por otra vía:

*La sazón, gran Felipe, es ya llegada  
en que mi voz, de vos favorecida,  
cante la universal y gran jornada  
en las ausonias olas definidas;  
la soberbia otomana derrocada,  
su marítima fuerza destruida,  
los varios hados, diferentes suertes,  
el sangriento destrozo y crudas muertes.*

*Abridme, ¡oh sacras Musas!, vuestra fuente,  
y dadme nuevo espíritu y aliento,  
con estilo y lenguaje conveniente  
a mi arrojado y grande atrevimiento  
para decir extensa y claramente  
deste naval conflito el rompimiento,  
y las gentes que están juntas a una  
debajo deste golpe de fortuna.*

*II, xxiv*

Se introduce así una nueva ampliación cuyo sentido es la gradual integración del espacio imperial de tal modo que queden comprendidos todos los extremos del imperio en donde resuene la trompa bélica. El plan extenso no escapa a la preocupación del narrador que luego distraerá el exordio de otro canto para justificar la extensión por la grandeza del asunto:

*Siempre la brevedad es una cosa  
con gran razón de todos alabada,  
y vemos que una plática es gustosa  
cuanto más breve y menos afectada;  
y aunque sea la prolija provechosa,  
nos importuna, cansa y nos enfada,  
que el manjar más sabroso y sazonado  
os deja, cuando es mucho, empalagado.*

*Pues yo que en un peligro tal me veo,  
de la larga carrera arrepentido,  
¿Cómo podré llevar tan gran rodeo,  
y ser sabroso al gusto y al oído?  
Pero aunque de agradar es mi deseo,  
estoy ya dentro en la ocasión metido;  
que no se puede andar mucho en un paso,  
ni encerrar gran materia en chico vaso.*

*Cuando a alguno, Señor le pareciere  
que me voy en el curso deteniendo,  
el extraño camino considere  
y que más que una posta voy corriendo:*

II, xxvii

Este exordio introduce la segunda visión de la poma cristalina del Mago Fitón en la que transparece el Mapamundi contemporáneo. La serie de ampliaciones se completa con la inclusión final de la guerra de Portugal introducida por una directa proposición:

*Canto el furor del pueblo castellano  
con ira justa y pretensión movido,  
y el derecho del reino lusitano  
a las sangrientas armas remitido;  
la paz, la unión, el vínculo cristiano  
en rabiosa discordia convertido,  
las lanzas de una parte y otra airadas  
a los parientes pechos arrojadas.*

III, xxxvii

La guerra fratricida da origen enseguida a una larga consideración sentenciosa sobre la guerra justa, que proporciona unidad jurídica y política a las guerras concitadas en el marco del imperio. Todas tienen por igual el carácter de guerras justas y son en este sentido ilustraciones múltiples del mundo imperial que actualizan los va-

lores políticos que porta el imperio como espacio fundamental y como estructurante del mundo épico. Se da así, mediante los 'exordia', la regulación metódica y consciente de la ampliación del plan de la guerra de Chile a todos los otros momentos significativos que, con aquella, ilustran la grandeza política del imperio cristiano.

Otras dos ampliaciones experimenta el plan esta vez, en relación al campo indígena: la una, vinculada al tema de amor, rechazado en la proposición principal del exordio del poema; la otra, referida a la proposición secundaria y que reitera el valor exótico y subido de los araucanos. Se trata de desplegar dos paradojas del poema; en cierta medida, todo un *modus operandi* del narrador que en sendos exordios, explica, justifica, desarrolla, la novedad del asunto y su extrañeza insólita.

En relación al tema de amor, ya la introducción al canto xv y último de la Primera Parte (I, xv) proponía con nostalgia el rechazo del tema, confirmando la proposición principal, pero manifestando al mismo tiempo el temor de producir fastidio por la monotonía del tema de guerra y su aspereza y de ser infiel a la realidad por la visión unilateral<sup>23</sup>. En la Segunda Parte, vuelve sobre ello y con el mismo espíritu regulador y previsor que le hemos conocido, se promete distraer con el tema sus trabajos de guerra a pesar de la grandeza del tema y de su resonancia inmediata, que constantemente lo aleja de su placer y deseo:

*Hermosas damas, si mi débil canto  
no comienza a esparcir vuestros loores,  
y si mis bajos versos no levanto  
a concetos de amor y obras de amores,  
mi priesa es grande, y que decir hay tanto  
que a mil desocupados escritores  
que en ello trabajasen noche y día,  
para todos materia y campo habría.*

*Y aunque apartado a mi pesar me veo  
desta materia y presupuesto nuevo  
me sacará al camino el gran deseo  
que tengo de cumplir con lo que os debo  
y si el adorno y conveniente arreo  
me faltan, baste la intención que llevo,  
que es hacer lo que puedo de mi parte,  
supliendo vos lo que faltare en la arte.*

<sup>23</sup>Vid. E. R. Curtius, *op. cit.*, 130.

*Mas la gente española, que se queja  
con causa justa y con razón bastante,  
dándome mucha priesa, no me deja  
lugar para que de otras cosas cante:*

II, xix

El forcejeo entre promesa y deseo se repite en el exordio del canto siguiente, reiterando el temor del fastidio y la urgencia en que lo pone el asunto bélico, al tiempo que contrapone las ventajas poéticas del tema de amor sobre el de guerra, pretendiendo por cierto mover a benevolencia y a docilidad por la agudeza de las situaciones que le obligan, para su daño como poeta, a volver sobre el trillado asunto. Pero en este canto (II, xx) se le dará la oportunidad de narrar el idilio de Tegalda. La imagen de la esposa fiel que en ella reconoce Ercilla movido a piedad por su dolor, resonará en el exordio del canto siguiente como un comentario exaltado:

*¿Quién de amor hizo prueba tan bastante?  
¿Quién vio tal muestra y obra tan piadosa  
como la que tenemos hoy delante  
desta infelice bárbara hermosa?  
La fama engrandeciéndola, levante  
mi baja voz, y en alta y sonora  
dando noticia della, eternamente  
corra de lengua en lengua y gente en gente.*

II, xxi

Luego de desarrollar en la octava siguiente la defensa de las mujeres virtuosas frente a la maledicencia, despliega un catálogo clásico de este tipo femenino para mostrar cómo la hermosa Tegalda se iguala a las más grandes figuras femeninas de la antigüedad.

En el Canto xxii, expone el emblema de Amor Tirano para expresar la fuerza del amor, que lo subyuga y retiene impidiéndole tornar al asunto guerrero.

En cuanto a la novedad y extrañeza de los araucanos hay una insistente justificación de este asunto como revelación de una condición humana natural, cuya rara perfección e inesperado carácter le mueve a la alabanza:

*Cosa es digna de ser considerada  
y no pasar por ella fácilmente  
que gente tan ignota y desviada  
de la frecuencia y trato de otra gente,*



*de innavegables golfos rodeada,  
alcance lo que así difícilmente  
alcanzaron por curso de la guerra  
los más famosos hombres de la tierra.*

*Dejen de encarecer los escritores  
a los que el arte militar hallaron,  
ni más celebren ya a los inventores  
que el duro acero y el metal forjaron,  
pues los últimos indios moradores  
del araucano estado así alcanzaron  
el orden de la guerra y disciplina,  
que podemos tomar dellos doctrina.*

*¿Quién les mostró a formar los escuadrones,  
representar en orden de batalla,  
levantar caballeros y bastiones,  
hacer defensas, fosas y murallas,  
trincheas, nuevos reparos, invenciones  
y cuanto en uso militar se halla,  
que todo es un bastante y claro indicio  
del valor de esa gente y ejercicio?*

*Y sobre todo debe ser loado  
el silencio en la guerra y obediencia,  
que nunca fue secreto revelado  
por dádiva, amenaza ni violencia,*

II, xxv

A este exordio se junta otro en que la fama es reclamada como justa para estos indígenas extraordinarios en quienes el amor de la patria tiene fuerza poco común. Considerando una vez más un catálogo clásico de hombres a quienes obligó el amor patrio, estima que los araucanos deben tener un lugar al lado de los más grandes nombres (II, xxix).

El énfasis exótico alcanza su punto culminante al concluir el asunto araucano en el penúltimo canto del poema (III, xxxvi). En el exordio se propone la existencia verdadera de la edad dorada y del hombre natural lleno de perfecciones míticas:

*Quien muchas tierras ve, ve muchas cosas  
que las juzga por fábula la gente;  
y tanto cuanto son maravillosas,  
el que menos las cuenta es más prudente;*

*y aunque es bien que se callen las dudosas  
y no ponerme en riesgo así evidente,  
digo que la verdad hallé en el suelo,  
por más que afirmen que es subida al cielo.*

III, xxxvi

El viaje del poeta a lo largo del territorio remata en la zona austral en el hallazgo de lo maravilloso en el mundo, poniendo un signo superreal en la verdad narrativa del poema. Con ello se completa la varia imagen de los indígenas que pueblan el territorio de Chile, al lado y además de los araucanos, y se acentúa el carácter espacial del poema. A los araucanos se había sumado la lista de los promaucaes y de los mapochós y en el extremo sur la de los 'salvajes' del cacique Tunconabala, las greñudas figuras que radicaban lo fabuloso demoníaco en el mundo, y al fin, los cándidos hombres naturales de Chiloé que renuevan lo maravilloso de la Edad de Oro en la realidad de América: