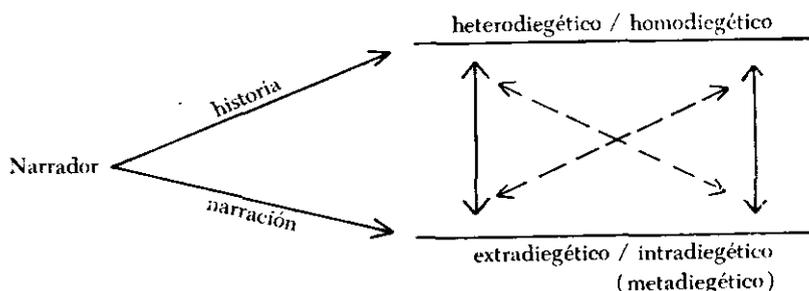


El personaje Tegalda, uno de los narradores secundarios de *La Araucana*

Aura Bocaz

Para entender el texto de *La Araucana* es fundamental tener presente la realidad de la existencia de marcados niveles narrativos¹ y, consecuentemente, el tipo de relaciones² que se establece entre los distintos narradores y la historia narrada, ya sea en función interna

¹ Genette desarrolla lúcidamente este tema en el capítulo "Voix" de *Figures III*, llegando a formular un modelo de las posibles relaciones y niveles. Distingue, con toda claridad, que espontáneamente y en el acto mismo de la producción del relato, el narrador establece con éste un nivel desde el cual cumple su función y, por consiguiente, fija su nivel con otros posibles narradores. Al mismo tiempo, establece una función (relación) con el contenido de su discurso mimético (historia). Niveles y funciones permiten configurar una red de combinaciones con marcados efectos en la composición artística del texto literario, que esquemáticamente podría representarse de la siguiente manera:



² Félix Martínez Bonati configura teóricamente este tema en forma extensa en su obra *La estructura de la obra literaria*. Podemos resumir sus planteamientos diciendo que la escena épica —que es narrada y no representada— es siempre obra de un narrador que, en cuanto estrato básico, la configura y, al mis-

o externa. De esta manera, surgen narraciones secundarias que se sustentan en un primer nivel narrativo homodiegético. Es, justamente, este narrador secundario el que se constituirá en el objeto de nuestra investigación y acerca del cual formularemos algunas hipótesis en lo que respecta a la importancia que dicho narrador tiene en relación con la configuración total del relato épico.

Por lo dicho se hace obvio que la narración secundaria es, en este caso, una ficción dentro de la ficción mayor —no concebida metadiegeticamente— y que el narrador secundario es una entre las varias posibles figuras que el narrador básico puede utilizar como vehículo de su discurso. Ahora bien, para que se produzca dicha situación comunicativa es necesario que el discurso mimético del personaje adquiriera —por su extensión y contenido— el carácter de narración, hecho que constituye una duplicación de la estructura de la obra.

Así como en el estrato narrativo básico el narrador no es nunca el autor, sino un personaje inventado y adoptado por él —puesto que la obra en sí no constituye una reproducción de mundo, sino una creación del mismo—, así tampoco en el estrato de la narración secundaria el narrador secundario es uno de los personajes de la obra, sino el propio hablante fundamental que hace uso de este

mo tiempo, la matiza con diferentes personajes. Dicho narrador, que es un hablante ficticio, un diseño de personalidad, entrega básicamente discurso mimético. Los otros órdenes de lenguaje aportados por él —sentencias, lenguaje estilo, expresión— difieren del anterior no sólo en cuanto a su función y ubicación estructurales en la obra, sino también en cuanto a su naturaleza lógica intrínseca.

Junto a este narrador que es identificable en primera instancia como personalidad que entrega un contenido mimético de carácter apofántico, es necesario distinguir diferentes otras modalidades. Así tenemos que esta configuración como personalidad puede obtenerse también de momentos no narrativo-descriptivos del discurso, apareciendo en este caso como artífice, como hablante que tiene conciencia de sí mismo. Podemos también rastrear al narrador cuando se configura a sí mismo como un integrante del mundo ficticio, adquiriendo así categoría de personaje. Es, además, rastreable como tal cuando se convierte en la personalidad que certifica el valor apofántico del discurso mimético de otros personajes; se convierte así en una personalidad intermedia entre el personaje y el artífice, asumiendo en este caso la forma de testigo, protagonista y narrador enmarcado. Finalmente, lo vemos también como figura cuando adopta una personalidad que dice no organizar el contenido mimético, sino sólo servir de intermediario, renunciando a la modulación que esa personalidad necesariamente impondría al discurso mimético; aquí sus frases son mínimas, solamente las necesarias para poner en juego el discurso de los hablantes. En todo caso y cualquiera que sea la modalidad que el narrador decida adoptar, debe enfatizarse el hecho de que éste mantiene siempre un dominio absoluto sobre la materia narrada, a pesar de que por medio de artificios técnicos elija ocultarse a ratos tras otro narrador en el cual deposita temporalmente la actividad narrativa.

recurso para diferentes y determinados fines. A mayor abundamiento, podríamos reformular lo anterior diciendo que si bien es cierto que en *La Araucana*³ (*LA*, de aquí en adelante) debe distinguirse la figura del narrador básico, ésta es sustancialmente diferente a la de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, ya que el primero tiene existencia sólo dentro del texto, y el segundo es el autor real. En la narración secundaria debe, por el contrario, identificarse el narrador que la protagoniza con el hablante básico, ya que aquí se trata de dos entes "creados", esto es, de una virtualidad dentro de otra virtualidad.

Si aprehendemos así el problema, nos resultará claro comprender que el narrador secundario pueda, a su vez, entregar discurso mimético, discurso no mimético y dichos de los personajes. Por igual razón, se entiende que esté dentro de sus posibilidades la de duplicar su propio estrato narrativo mediante un tercer narrador e, incluso, multiplicarlo indefinidamente, con lo cual la base narrativa se traslada a los nuevos discursos miméticos de las narraciones superpuestas. Inversamente, como lo ha señalado Martínez Bonati, "adecuadas menciones identificadoras del origen de nuevas frases, pueden retrotraer la función fundamental a los estratos narrativos primeros, hasta alcanzar el marco narrativo más amplio, que es el discurso del narrador fundamental"⁴. Con lo cual tenemos nuevamente al hablante básico narrando sin las limitaciones que pudiera haberle impuesto la naturaleza intrínseca del narrador secundario. Esto es, el narrador recupera así toda la omnisciencia que es conatural a su esencia poética.

Especificadas en líneas generales las características del narrador secundario, procede ahora hacernos cargo de la interrogante planteada en las líneas introductorias al presente trabajo. Nos parece conveniente, como principio metodológico, apoyarnos directamente en *LA*, a fin de sustentar en mejor forma las hipótesis que formularemos a continuación. Estimamos que el empleo de las narraciones secundarias tiene gran importancia en la configuración de la estructura del relato épico, dado que ellas otorgan al autor posibilidades de la siguiente índole:

1. Introducción de nuevos tópicos que han quedado proscritos en la declarada temática única de su creación literaria. Aplicando esto a la obra que comentamos, podría postularse que el mantenimiento de un cantar único —las hazañas guerreras de los españoles

³ Ver *Bibliografía*.

⁴ Martínez, *Estructura*, p. 64.

y araucanos, según aparece especificado en las dos primeras estrofas de *LA*— provocaría un desinterés creciente del lector, dada la extensión del poema en referencia. Respaldan esta hipótesis las repetidas protestas del poeta por la carencia de variedad del mundo que ha creado, con las que tropezamos a través de toda la obra. Buen ejemplo de ésta su percepción la encontramos en el último verso de: “Quíselo aquí dejar, considerando / ser escritura larga y trabajosa, / por ir a la verdad tan arrimado / y haber de tratar siempre de una cosa.” (I, xv, 4).

2. Entrega de imagen de mundo a través de enunciados apofánticos universales de sujeto individual. El objetivo aquí parece ser el de otorgarse la posibilidad de narrar cosas mágicas y sobrenaturales, como también el de permitirse relatar acontecimientos auténticos no presenciados. Ilustrativa al respecto es la queja manifestada en el penúltimo verso del ejemplo anterior: “por ir a la verdad tan arrimado”. En el marco de *LA* cumplen dicho cometido los narradores secundarios Fitón, Belona, la Razón, y Ercilla, como narrador secundario.

3. Entrega de categorías de mundo que el narrador básico está imposibilitado de conocer. Ello se logra mediante los juicios de valor y las implicancias de los narradores secundarios. La épica consigue así ofrecer la plenitud y la profundidad del mundo todo. Ejemplificadores en este respecto son los juicios de valor emitidos por Glaura en las últimas líneas de la siguiente octava: “Viéndole al parecer determinado / a cualquiera violencia y desacato, / disimuladamente por un lado / salí dél, sin mostrar algún recato, / diciéndole de lejos: ‘Oh malvado, / incestuoso, desleal, ingrato, / corrompedor de la amistad jurada, / y ley de parentesco conservada! . . .’” (II, xxviii, 16).

4. Aumento del grado de compromiso afectivo del narrador con su oyente ficticio. La presencia de narradores secundarios sirve al poeta para incrementar su relación afectiva con el destinatario. Este puede así imaginar al poeta compartiendo personalmente, por ejemplo, las penurias que su hablante secundario relata, en vez de visualizarlo en su escritorio de Madrid, narrando todo como un recuerdo personal de un pasado lejano. Este grado de compromiso afectivo se presenta explícitamente, por ejemplo, hacia el final del relato de Tegualda. En la antepenúltima estrofa, Tegualda resume su desventura en las siguientes frases: “¿Qué consuelo ha de haber a mal tan fuerte?, / ¿qué recompensa puede darme el cielo, / donde ya ningún remedio vale / ni hay quien que con tan grande mal se

iguale?" (II, XX, 73). Cuando el poeta resume la narración, "sus cuatro primeros versos nos muestran el profundo efecto que tal relato le ha causado: "Aquí acabó su historia, y comenzaba / un llanto tal que el monte enternecía, / con una ansia y dolor que me obligaba / a tenerle en el duelo compañía" (II, XX, 76).

Las consideraciones que acabamos de exponer nos parecen las más obvias en lo que dice relación con el problema de la importancia de las narraciones secundarias para la configuración de la narrativa épica. Cabe hacer notar, de paso, su carácter provisorio y la ninguna pretensión de exhaustividad que ha animado su postulación.

Tegualda narradora

El dominio artístico que Ercilla-poeta ejerce sobre su materia, se evidencia a menudo en las interrupciones que impone a un hilo argumental mediante la introducción de un tema de escasa o ninguna relación con el problema que le concierne en determinado momento, tema que es retomado una vez que decide continuar con el relato dentro del cual ha enmarcado la narración secundaria. Estas rupturas se dan, desde luego, en diferentes grados de intensidad. En el caso de la narración que ahora nos concierne, la interrupción del tema inmediato es mínima, ya que la historia se nos entrega en el intervalo que media entre la retirada de los araucanos después de su asalto al fuerte de Penco y la llegada de los refuerzos españoles desde Santiago e Imperial a dicho fuerte. Más que rompimiento de un tema, lo que se observa aquí es una discontinuación de la temática general, *i. e.*, ensalzar las proezas bélicas de ambos grupos de contrincantes.

La historia de Tegualda —historia del amor trágico de una joven araucana, truncado por la muerte de su esposo Crepino— es una integración típicamente épica y un excelente medio compositivo para ubicar su historia en un mundo de mayor extensión y, por consiguiente, hacer que ella sea aprehendida como la historia de muchos otros seres que pueblan ese mundo más amplio.

Entrando ahora al detalle mismo de esta narración —comprendida entre las estrofas 28-75, Canto XX, Parte II— nos parece necesario iniciar su discusión a partir de la estrofa 25 (de aquí en adelante se especificarán sólo las estrofas, a menos que se cambie de Canto) para hacernos cargo de la situación en que se configura la presencia de Tegualda. Desde la estrofa mencionada hasta el sexto verso de la octava 28, vemos a Ercilla-poeta en su dimensión de narrador

básico; esta condición es resaltada por dos usos del pronombre de primera persona singular, cuyos empleos, si bien son sintácticamente exigidos, contribuyen, desde el plano semántico, a resaltar la presencia de tal tipo de narrador. Su discurso mimético pone ante el lector una imagen de mundo que, en la presente situación, se constituye en la entrega de los detalles anunciadores de la presencia de Tegualda, observados por el personaje Ercilla mientras monta guardia nocturna en el fuerte de Penco tras el asalto araucano a dicho fuerte. Su presencia se le anuncia primero sólo auditivamente: "... yo que estaba / con ojo alerta y con atento oído, / sentí de rato en rato que sonaba / hacia los cuerpos muertos un rüido" (26). Más adelante, obtiene su primera imagen visual: "donde vi entre los muertos ir oculto / andando a cuatro pies un negro bulto" (27). A continuación, este "negro bulto" se yergue y cobra voz: "Yo de aquella visión mal satisfecho, / con un temor que agora aún no lo niego, / la espada en mano y la rodela al pecho, / llamando a Dios, sobre él aguijé luego; / mas el bulto se puso en pie derecho, / y con medrosa voz y humilde ruego / dijo: 'Señor, señor...'" (28).

El empleo de la forma verbal "dijo" marca claramente la entrega del discurso a otro narrador, en este caso a Tegualda. Dentro de este discurso, del cual nos haremos cargo a continuación, hay que distinguir dos situaciones narrativas bien diferentes.

Durante las cuatro primeras octavas —más los dos últimos versos de la octava 28— el discurso de Tegualda es de tipo no mimético casi exclusivamente; su contenido se centra en la entrega de juicios teóricos particulares o universales. Claramente representativos de éstos son los contenidos de los siguientes versos:

"¿qué gloria adquirirás de tal hazaña,
cuando los justos cielos publicaren
que se empleó en una mujer tu espada,
viuda, mísera, triste y desdichada?"

29

"mira que aquel que niega lo que es justo
lo malo aprueba ya y se hace injusto."

30

"No quieras impedir obra tan pía,
que aun en bárbara guerra se concede,
que es especie y señal de tiranía,
usar de todo aquello que se puede."

31

Rasgo característico de esta parte de la narración de Tegualda es también el extenso uso de frases implorativas. El persistente ruego de este monólogo pone en evidencia la interioridad del hablante y el carácter del oyente apelativamente mencionado. Además, se constituye en señal de una objetividad representada, en razón de su contenido apofántico implícito. Esto queda manifiestamente señalado en los cuatro primeros versos de su invocación:

“[...] Señor, señor, merced te pido,
que soy mujer, y nunca te he ofendido.”
28

“Si mi dolor y desventura extraña
a lástima y piedad no te inclinen”
29

Reiteradas apelaciones de este mismo tenor pueden observarse en las otras dos octavas:

“Ruégote pues, señor, [...] me dejes dar a un cuerpo sepultura”
30

“Deja buscar su cuerpo a esta alma mía,
después furioso con rigor procede”
31

Consideramos que el discurso de Tegualda entre las octavas 29 y 32 no constituye una narración secundaria, sino que solamente se puede clasificar como lo que Martínez Bonati denomina “el hablar de las figuras que no se torna narración”⁵. Las siguientes razones nos mueven a clasificarlo así: a) por ser predominantemente no mimético; b) por contener formas cotidianas del lenguaje, como ruego, pregunta y la misma frase mimética, aunque ésta aparezca sólo una vez. Si nuestra interpretación es correcta, cabría calificar como contenido mimético sólo el segundo verso de: “me dejes dar a un cuerpo sepultura, / que yace entre esta muerta compañía” (30). Los treinta y tres versos restantes, en cambio, contienen sólo frases no miméticas; c) por lo limitado de su extensión, y d) por las características del marco de la situación narrativa en que se inserta.

⁵ *ibid.*

De lo anterior concluimos que esta parte del discurso de Tegualda sólo puede considerarse como un monólogo enmarcado en el discurso narrativo del narrador básico, que mantiene su papel fundamental. El análisis de las estrofas 25-27 (que son sólo una parte mínima del prolongado discurso precedente del narrador básico) y la discusión de las tres octavas que siguen a esta narración enmarcada —que entregaremos a continuación— nos parecen aportar suficiente evidencia en respaldo de nuestra manera de intuir el presente problema.

En las tres octavas siguientes (33-35), el poeta retoma la narración, reafirmando la pertenencia del discurso a su persona con dos empleos del “yo” (estrofa 33, donde el pronombre es sintácticamente exigido, y estrofa 35, donde el “yo” es no sólo innecesario, sino que debe interpretarse como indicio semántico taxativo del hecho de lenguaje mediante el cual el poeta anuncia su decisión de introducir un cambio más sustancial en el carácter de la situación comunicativa que se origina a partir de la octava siguiente). Su discurso ofrece aquí variaciones de consideración con respecto al que antecede a la narración enmarcada de Tegualda. Lo vemos aquí convertido en una personalidad intermedia entre el personaje Tegualda y el artífice, asumiendo en este caso la figura de narrador-protagonista. En tanto tal, aparece directamente involucrado en la acción, lo que puede observarse en los versos:

“En esto con instancia me rogaba
que su dolor de un golpe rematase”
33

“Movido, pues, a compasión de vella
firme en su casto y amoroso intento,
de allí salido, me volví con ella
a mi lugar y señalado asiento”
35

Mayor corroboración de la categoría de protagonista asumida aquí por el poeta, la encontramos en el hecho de que su narrar está limitado casi del todo a sus propios sentimientos y percepciones. Claramente ilustrativos al respecto son los siguientes versos:

“mas yo, que en duda y confusión estaba
aún, teniendo temor que me engañase,

del verdadero indicio no fiaba
 hasta que un poco más me asegurase,
 sospechando que fuese algún espía
 que a saber cómo estábamos venía.”

33

En esta nueva personalidad asumida, le concierne también certificar el valor apofántico del discurso de Tegualda. Esto queda explícitamente manifestado en:

“Bien que estuve dudoso, pero luego
 [...]
 vi que verdad en todo me decía”

34

El oyente (lector) ficticio queda así advertido de que la narración de Tegualda debe ser aprehendida como verdadera. En otras palabras, esto significa que la imagen de mundo que el poeta ha ofrecido hasta aquí, y que ofrecerá a continuación, debe ser estimada como imagen válida de uno de los aspectos del mundo narrado en la presente obra.

La finalización de su participación como narrador-protagonista de esta historia, se manifiesta en el juicio singular explícito del: “ella dijo . . .” con que encabeza la segunda parte de la narración de Tegualda. De aquí en adelante, el poeta pasa a asumir la calidad de narrador-testigo y, en su calidad de tal figura, traspasa por completo su labor al personaje Tegualda. En tanto testigo, le queda totalmente negada toda voz directa en la narración de su personaje. Se convierte así en destinatario de dicha narración y, en cuanto tal, tiene sólo un acceso ordinario a los estados mentales del personaje Tegualda y a los de aquellos otros personajes que ella introduce en su narración. Esto significa que el poeta cede su omnisciencia con respecto a todos los personajes involucrados en la narración de que es testigo y permite que el nuevo narrador —Tegualda— relate al lector solamente lo que el personaje como observador puede intuir, aprehender, pensar, sentir.

La segunda parte del discurso de Tegualda es entonces lo que se constituye en narración secundaria propiamente tal. El discurso que este personaje entrega ahora, a pesar de ser dicho de personaje, tiene todas las características lógicas y los aspectos integrantes del estrato básico. Su narrar determina toda la configuración del relato y, en

consecuencia, no tiene cabida en él ninguna afirmación del narrador básico en lo que respecta a aquel aspecto individual del mundo a que el personaje se refiere. De manera que Ercilla-poeta delega de aquí en adelante (octavas 36-75) todas sus facultades en el personaje Tegualda, negándose a sí mismo la posibilidad de intervenciones directas que su calidad de narrador fundamental le acuerda, la que será reasumida a partir de la octava 76.

Puesto que la narración secundaria se articula en igual forma que la narración básica, la narración de Tegualda nos ofrece tanto lenguaje mimético como discurso no narrativo-descriptivo y dichos de los personajes. Las frases miméticas, que son las predominantes en su discurso, nos ponen en contacto con las cosas que conforman el mundo de este personaje, vale decir, que aprehendemos todo su discurso como "mundo". De manera que todo el desarrollo que se da desde un ángulo objetivo, se transforma, por el subjetivo, en la sensación de la esencia del "ser Tegualda". Los dichos de los personajes (Crepino, Brancol y un tercer narrador no identificado) constituyen, en cambio, discurso propiamente lingüístico los dos primeros, puesto que ninguno narra ni describe realmente; el último, a su vez, aparece como una narración enmarcada dentro del discurso de Tegualda.

Pasaremos ahora a discutir la narración de Tegualda para ver de qué manera se cumplen las estipulaciones que hemos señalado en lo precedente. Como toda narración, la presente tiene por objeto poner mundo ante nuestros ojos. En el caso presente, se trata de entregar otro aspecto de la configuración del mundo en torno al cual gira la obra: el mundo de Tegualda y, por extensión, el mundo de la mujer araucana con relación al tópico del amor, lugar común de la época renacentista⁶ en la que está inscrita *LA*.

Como se ha señalado anteriormente, en el discurso de Tegualda se hallan presentes los tres estratos característicos de toda narración. El predominante es el discurso narrativo-descriptivo, que en la presente situación nos lleva a los hechos del mundo particular del personaje Tegualda. Debe tenerse en cuenta que, desde el punto de vista de Ercilla-testigo, todo el lenguaje de Tegualda es mimético-apofántico y que, por lo tanto, debe acordársele máxima credibilidad. Desde el punto de vista del personaje Tegualda, en cambio, el discurso está constituido tanto por mimesis como por momentos no narrativo-descriptivos. Como ejemplificación de los momentos miméticos de este discurso ofreceremos a continuación algunas ilustra-

⁶ Auerbach, *Lenguaje*.

ciones representativas, las que dividiremos en los dos grupos que se señalan en atención al contenido mismo del discurso.

a) Crear imagen de un sector real o imaginario del mundo:

“Yo soy Tegualda, hija desdichada
del cacique Branco! desventurado,
de muchos por hermosa en vano amada,
libre un tiempo de amor y de cuidado”
37

“y con danzas, con juegos y otras fiestas
mudar mi firme intento procuraron”
39

“Llegué por varios arcos donde estaba
un bien compuesto y levantado asiento”
42

“Apenas, pues, en él me había asentado,
cuando un alto y solene bando echaron,
y del ancho palenque y estacado
la embarazosa gente despejaron:
cada cual a su puesto retirado,
la acostumbrada lucha comenzaron”
43

De similar carácter son, entre otros, los que aparecen en: 42: 333-367; 44: 345-47; 45: 355-58; 51: 401-06; 54: 425-26; 55-57; 58: 457-60; 64-65; 66: 521-24; 68: 541-44.

b) Apuntar descriptivamente a objetos reales:

“En un lugar junto al pueblo había
donde el claro Gualebo, manso río,
después que sus viciosos campos riega,
el nombre y agua al ancho Itata entrega”
40

El estrato no mimético, a su vez, está también abundantemente señalado durante toda la narración. En estos momentos no narrativo-

⁷ El número que precede a los dos puntos corresponde al de las estrofas, y los que siguen, a los de los versos de la misma según la enumeración de la obra citada.

descriptivos tienen cabida las ideas propias del narrador conectadas con su persona y, por tanto, no entregan imagen de mundo, sino imagen de narrador. A través de ellos se pone de manifiesto la personalidad del personaje Tegalda, su subjetividad. Como en el caso anterior, ilustraremos estos momentos discursivos con algunos ejemplos —clasificados según su contenido— y entregaremos a continuación una enumeración resumida de varios otros, en los casos en que los hay.

(a) Creencias, opiniones y sentencias que remiten a la subjetividad del hablante:

“que es sin remedio mi pasión terrible,
y más que todo sufrimiento fuerte;

[...]

quizá que mi dolor, según es grave,
podrá ser que esforzándole me acabe.”

36

“que comencé a temblar, y un fuego ardiendo
fue por todos mis huesos discurriendo.”

58

Del mismo tenor son: 38: 303-04; 40: 315; 45: 359-60; 46: 365-68; 54: 427-30; 58: 461-64; 59: 465-69; 60-61; 66: 525-28; 69: 545-52; 73: 577-78.

(b) Juicios teóricos de carácter universal:

“...” ¡Ay de mí! que es imposible
tener jamás descanso hasta la muerte”

36

“adonde ya ningún remedio vale
ni hay bien que con tan grande mal se iguale”

73

“que no es bien que las aves carniceras
despedacen el cuerpo miserable,
ni los perros y brutas bestias fieras
satisfagan su estómago insaciable”

75

(c) Juicios teóricos de carácter particular:

“no sé si fué su estrella o fué mi hado”
58

“¿Qué consuelo ha de haber a mal tan fuerte?,
¿qué recompensa puede darme el cielo [...]?”
73

“he aquí mi libertad y breve gloria
en eterna amargura convertida.”
74

En el último estrato, el de los dichos de los personajes, encontramos que Tegualda narradora hace efectiva la potencialidad que todo narrador tiene de introducir hablantes secundarios en la escena que relata, como también dichos de los personajes. Los primeros son hablantes secundarios con respecto a Tegualda, pero constituyen hablantes terceros para Ercilla-testigo y destinatario de esta narración. En cuanto a los dichos de los personajes, ellos tienen carácter apofántico en el recuerdo de Tegualda; frente a Ercilla-testigo, en cambio, estos dichos de las figuras son meros actos de personas de mundo.

La narración de Tegualda incluye cuatro situaciones comunicativas de este tipo. En atención a que las consideramos pertenecientes a clases diferentes, las tomaremos por separadõ para facilitar su caracterización.

(a) La primera de estas situaciones (47-50) constituye un monólogo enclavado en el discurso narrativo de Tegualda. Este hablante secundario (desde el punto de vista de Tegualda) es una voz anónima cuyo cometido es informar a ésta, protagonista de la escena, sobre pormenores de la situación que no habían sido advertidos por ella.

Estimamos que este momento del relato constituye una narración enmarcada con respecto a la narración general y una narración secundaria con respecto a Tegualda, protagonista y testigo del relato que conduce. Nos apoyamos para esta clasificación en el hecho de que ella tiene suficiente extensión, si se la contempla en el marco del relato de Tegualda. Una mayor evidencia en este sentido se halla en el hecho de que su carácter es básicamente narrativo-descriptivo, ya que no aparecen en él —exceptuando la pregunta con que se abre la intervención— otras formas cotidianas del lenguaje.

Para fundamentar lo que acabamos de sostener, enumeraremos a continuación algunos pasajes ilustrativos de este discurso:

“aquel gallardo mozo bien dispuesto
del vestido de verde y encarnado,
con gran facilidad le ha en tierra puesto”
48

“aunque el joven con ánimo valiente
da voces que es contento y lo consiente”
49

“pero los jueces, por razón no admiten
del uno ni de otro el pedimento”
50

(b) En lo que respecta a los otros tres momentos narrativos —dos intervenciones de Crepino y una de Brancol, padre de Tegualda— consideramos que sólo cabe clasificarlos como dichos de figuras. Nos apoyamos para esta caracterización, por una parte, en el hecho de que ellos no narran ni describen propiamente; por otra, en la escasa extensión de sus respectivos discursos. De aquí entonces que ellos puedan ser aprehendidos sólo como lenguaje.

El tono característico del primero de estos discursos es el ruego, iniciado desde sus dos primeros versos:

“dijo: —Señora, una merced te pido,
sin haberla mis obras merecido”
51

“danos licencia, rompe el estatuto
con tu poder sin límite absoluto”.
53

Las dos situaciones comunicativas restantes son aún más reducidas en extensión. Así, la segunda intervención de Crepino se circunscribe a una sola octava (67), en que se mezclan ruego, opinión y generalización. La última, la de Brancol (71), es realmente mínima, puesto que se entrega en escasos seis versos; ellos contienen opiniones y juicios teóricos particulares. Dada la escasa relevancia de ambas intervenciones en el asunto general, consideramos innecesario ejemplificar su contenido.

A partir de la octava 76, Ercilla-poeta retoma la narración. Su papel como testigo ha llegado a su fin y adopta ahora, durante cuatro octavas, la figura de narrador-protagonista. De manera que tenemos aquí una repetición de la situación narrativa articulada en la primera parte del discurso de Tegalda. En tanto protagonista, el poeta vuelve a mostrarse involucrado en la acción. En su compromiso con la misma, distinguimos dos grados de involucramiento. Por una parte, se le observa afectivamente comprometido con la historia de Tegalda; por otra, materialmente ligado a ella por las circunstancias concretas de la acción. Dos ejemplos bastarán para ilustrar ambas actitudes:

“Aquí acabó su historia, y comenzaba
un llanto tal que el monte enternecía,
con un ansia y dolor que me obligaba
a tenerle en el duelo compañía”

76

“en mitad del silencio y noche, [...]”
la llevamos a nuestro alojamiento

78

Como su condición de personaje protagonista no le permite del todo certificar el valor apofántico del discurso de Tegalda, Ercilla-narrador recurre aquí a la técnica de introducir un tercer testigo a quien, supuestamente, el destinatario podría recurrir para certificar la autenticidad de lo hasta aquí narrado. La introducción de este testigo —que en todo caso sólo podría certificar parte del relato recibido por Ercilla-testigo— es un elemento argumental un tanto sorpresivo, toda vez que en ningún momento Ercilla-narrador básico (esto es, en las octavas inmediatamente precedentes a la aparición de Tegalda) hizo mención alguna de su presencia. Este plumazo de omnisciencia se presenta en la siguiente forma:

“En gran congoja y confusión me viera,
si don Simón Pereira, que a otro lado
hacía también la guardia, no viniera
a decirme que el tiempo era acabado;
y espantado también de lo que oyera,
que un poco desde aparte había escuchado
me ayudó a consolarla, haciendo ciertas
con nuevo ofrecimiento mis ofertas”.

77

No podríamos terminar el análisis de esta parte de su intervención sin hacernos cargo, por separado, de los cuatro últimos versos del canto xx, ya que ellos nos muestran con claridad meridiana la multifacética personalidad del narrador.

“Entretanto también razón sería,
pues que todos descansan y yo canto,
dejarlo hasta mañana en este estado,
que de reposo estoy necesitado”.

79

El contenido de estos versos demuestra, palmariamente, que Ercilla-narrador protagonista ha decidido recuperar la totalidad de su omnisciencia y, por tanto, que Ercilla-protagonista ha sido avasallado por Ercilla-poeta. En esta nueva dimensión, pasa a ejercer un dominio imperial sobre su materia: el poeta, necesitado de reposo, suspende hasta el Canto xxi la narración de los pormenores finales de la historia de Tegalda.

Es en esta misma calidad de narrador-poeta que encontramos al autor en las cuatro primeras octavas del Canto xxi. Aquí su omnisciencia se incrementa hasta un punto tal que permite entreverlo departiendo con los dioses y las musas. Se hace difícil enfocarlo de otra manera después de analizar la materia lingüística de estos treinta y dos versos.

Como poeta, es decir, con conciencia de su labor en tanto tal, su preocupación temática aquí es hacer objeto de la fama al personaje Tegalda. Ello es nueva y clara prueba de su omnisciencia porque, en tanto poeta renacentista, le está vedado solicitar la fama para el enemigo. La trasgresión de una de las leyes del canon clásico se manifiesta en la forma siguiente:

“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”.

xxi, 1

Las razones explícitas para tal solicitud están contenidas en los primeros cuatro versos de la primera estrofa:

“¿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?"

1

Mas, el poeta no queda satisfecho con la sola mención de estas razones. Necesita engrandecer aún más a Tegualda; para lograrlo, la coloca en el mismo egregio sitio donde se ubican las clásicas heroínas del amor piadoso:

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

3

El final de la estrofa cuatro marca el corte narrativo con que Ercilla-poeta decide abandonar su función de tal para retomar la figura de narrador-protagonista. El rapsoda abandona así el plano de superioridad en que se había colocado y, con ello, el tono de dignidad y solemnidad característico del poeta. Vuelve entonces a representarse involucrado en la acción, asistiendo caballeramente a Tegualda en la búsqueda del cuerpo de Crepino entre los muchos cuerpos que yacen alrededor del fuerte.

Nuevamente lo vemos aquí comprometido afectivamente con el dolor del personaje Tegualda. Protagonista conmovido, la ayuda solícitamente en su ingrata labor:

"Ella, del bien incrédula, llorando,
los brazos extendidos me pedía
firme seguridad; y así llamando
los indios de servicio que tenía,
salí con ella, acá y allá buscando"

7

Una vez logrado el objetivo de su misión, y movido por la desgarradora escena que protagoniza Tegualda cuando finalmente encuentra el cuerpo de su esposo, Ercilla-protagonista otorga por últi-

ma vez voz en estilo directo⁸ al personaje Tegualda. Al reproducir directamente el pensamiento de su personaje, el narrador consigue situarlo en un último contacto estrecho con el lector, antes de hacerlo desaparecer definitivamente.

“¡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 pensar tanta amargura?
¿Qué es esto? ¿La injusticia adónde llega,
que aun el morir forzoso se me niega?”

9

En las tres octavas restantes en lo que al relato de Tegualda concierne, Ercilla-protagonista añade algunas nuevas indicaciones del dolor de la araucana (10) y termina dicho relato narrando las circunstancias en que se separó de ella:

“Mas porque estando así rota la guerra
no padeciese agravio y demasía
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 recebida”.

12

Tegualda se pierde así como figua singularizada. Su sumergimiento en el mundo araucano retrotrae la narración a la materia que es temática central de *LA*. Ercilla se despoja entonces de su ropaje de narrador-protagonista y reasume, por el momento, su papel de narrador fundamental, lo cual implica levantar el relato al estrato narrativo más amplio y dejarlo así abierto a nuevas posibilidades de enriquecimiento.

Considerando la extensión que se le ha dado al presente trabajo y el detalle con que se ha examinado el tema central, esto es, la narración secundaria, estimamos que retomar aquí el asunto implicaría correr el riesgo de caer en abundante reiteración de lo ya dicho.

⁸ Kayser, *Interpretación*, p. 192.

Restaría solamente puntualizar que esta narración secundaria, enfocada desde el punto de vista más amplio que es la obra completa, debe ser considerada como un monólogo del personaje Tegualda dirigido a Ercilla y como una narración secundaria, enmarcada en la fundamental, dirigida a Felipe II, como toda *LA*.

Por lo tanto, y como conclusión del presente estudio, nos limitaremos a hacernos cargo de las hipótesis formuladas en la introducción al mismo. Nos concierne, entonces, examinar cuáles de ellas y hasta qué punto encuentran validación en la situación narrativa que aquí se ha analizado.

Con respecto al uso de la narración secundaria como medio de introducción de nuevos temas, estimamos que el episodio Tegualda es uno de los más fecundos hallazgos del poeta para llevar a cabo este cometido, puesto que esta matización ha contribuido tanto a la riqueza episódica del poema como a su balance temático. En tanto enriquecimiento episódico, cabe la posibilidad de interpretar la inclusión de narraciones secundarias de contenido similar al de la presente como una manera de incrementar el público lector, ya que su materia temática —el amor— resulta de especial atractivo para el público femenino. En cuanto balance temático, las narraciones secundarias de este tipo pueden considerarse como soluciones adoptadas por el autor para disminuir el probable tedio del lector frente a una obra cuya temática única ha sido tan largamente sostenida.

En lo que dice referencia a la segunda hipótesis planteada, sólo nos cabe dejar constancia de que ella no se cumple en la presente narración secundaria. Se da, en cambio, en otras narraciones secundarias, de las cuales ya se ha dejado constancia.

En cuanto a la tercera postulación, encontramos que ésta se constata abundantemente en la presente narración. Sin la introducción de la figura Tegualda —encarnación del amor araucano piadoso— nos sería difícil, hipotéticamente se entiende, comprender cómo Ercilla pudiera haberse compenetrado de las categorías de mundo de la mujer araucana, dado su constante quehacer guerrero. Los juicios teóricos, las sentencias, las creencias que sobre el amor y la muerte entrega el personaje Tegualda, alcanzan un grado mucho mayor de veracidad por estar modulados en su propia voz. Con ello, Ercilla-narrador fundamental evita el riesgo de que se discuta el valor apofántico de su discurso. Concluimos entonces que la narración secundaria y la enmarcada constituyen un excelente recurso técnico para cumplir con el requisito esencial que el lector demanda del arte narrativo, esto es, confirmación de lo narrado.

Nuestra cuarta y última hipótesis se ve también repetidamente respaldada por diferentes momentos narrativos, a través de los cuales es dable observar cómo el poeta proyecta su temple anímico (*Stimmung*)⁹ por medio del personaje Tegualda. Observemos, por ejemplo, cómo el poeta siente, vive, sufre penurias de su personaje en los siguientes versos:

“con un ansia y dolor que me obligaba
a tenerle en el duelo compañía”

xx, 76

“yo con gran compasión la consolaba,
haciéndole seguro ofrecimiento”

xxi, 6

La comprobación de esta actitud tan compasiva —que resulta conmovedora por provenir de un soldado enemigo— incrementada por el carácter de inmediatez de lo relatado, contribuye poderosamente a aumentar el grado de compromiso del lector con la persona del poeta. De esta manera, el “yo” empírico del poeta logra elevarse más aún por sobre el mundo narrado, consiguiendo así proyectarse sobre más vastos, y a la vez más recónditos, recintos de mundo.

UNIVERSIDAD DE CHILE

⁹ Pfeiffer, *La poesía*, Cap. 1

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, ERICH. *El lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, ALONSO DE. *La Araucana*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1972.
- GENETTE, GERARD. *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
- KAYSER, WOLFGANG. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX. *La estructura de la obra literaria*, 2ª edic. Barcelona, Seix Barral, 1972 (Biblioteca Breve de Bolsillo).
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO. "Las mujeres en *La Araucana de Ercilla*", *Hispania* [Stanford University], XI, 1928, 1-12.
- PFEIFFER, JOHANNES. *La poesía* (Breviarios), México, FCE, 1963.