

EL DESIERTO EN LA ARAUCANA

Rosa Perelmuter
University of North Carolina at Chapel Hill

A Cedomil Goic

En el conocido poema épico de Alonso de Ercilla, *La Araucana*, el acto de composición poética frecuentemente va equiparado a la acción de deambular. En esos momentos, escribir equivale a caminar. Si el poeta se dispone a abreviar un Canto nos avisa que va a “echar por los atajos”¹ y si se extiende demasiado en algún tema, exclama molesto, “¿Cómo me he divertido [o sea, apartado] y voy apriesa / del camino primero desviado?” (36.42). Esta identificación de discurso y travesía no es sorprendente. Primero, porque se trata de una obra compuesta por un poeta-soldado que supuestamente escribe mientras avanza por el territorio chileno. Segundo, porque la asociación de las dos actividades, inserta ya en el vocablo *discurso* (del latín *discursus*, que significa “correr de un lado a otro”), ha sido un tópico muy recurrido desde la época clásica. Ya en la época romana era frecuente encontrar la concepción de la poesía como viaje. En la vertiente marítima de la metáfora, por ejemplo, vemos al poeta épico lanzado al mar en un gran navío, mientras que el lírico lo hace en una débil barquilla (Curtius 1:189). De ahí que en la conclusión a *La Araucana* el narrador, desengañado, se lamenta de su suerte, diciendo: “y al cabo de tan larga y gran jornada / hallo que mi cansado barco arriba / de la adversa fortuna contrastado / lejos del fin y puerto deseado” (37.71; ver también 36.46 y 37.74). Pero, conclusión aparte, será la imagen de la travesía terrestre la que predomine en el poema como sinónimo de redactar. Así sucede en la última estrofa de un largo Canto, ya hacia el final de la primera parte del poema, cuando el narrador admite que se ha dejado llevar por una digresión. “De un paso en otro paso voy saliendo —nos dice— del discurso y materia que seguía, / pero aunque vaya ciego discurriendo / por caminos más ásperos sin guía / del encendido Marte el són horrendo / me hará que atine a la derecha vía” (12.98). Al emplear el verbo *discurrir*, con su doble acepción de “reflexionar” o “pensar”, y “caminar” o “correr”, se recoge muy bien esa asimilación de la actividad intelectual (escribir) a la física (caminar).

Poco después, en el prólogo “Al Letor” que encabeza la segunda parte del poema, volvemos a ver esta equivalencia entre escritura y peregrinaje (me limito a citar la primera, aunque abigarrada, oración del prólogo): “Por haber prometido de proseguir esta historia, no con poca dificultad y pesadumbre la he continuado; y aunque esta Segunda Parte de La Araucana no muestre el trabajo que me cuesta, todavía quien la

leyere podrá considerar el que se habrá pasado en escribir dos libros [y aquí está la parte que me interesa] de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, paréceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme" (463). Con este trozo empieza a perfilarse el patrón de estas asociaciones, por las que no sólo se relaciona la escritura con el viaje, sino que se especifica la naturaleza del mismo. La materia áspera y monótona del poema resulta en una penosa travesía metafórica por un camino áspero, desierto, estéril. Una y otra vez Ercilla hace hincapié en esta caracterización de su texto, como en el ejemplo siguiente del Canto 20, donde advierte "que la seca materia desgustada [o sea, desabrida] / tan desierta y estéril que he tomado / me promete hasta el fin trabajo sumo / y es malo de sacar de un terrón zumo" (20.3).

En los tres ejemplos precedentes, entonces, se emplea una serie de adjetivos, pertenecientes todos al paradigma "aridez", para calificar la materia (o vía) poética (áspero, seca, desgustada, desierto, estéril). Ercilla insistirá repetidas veces (sirviéndose de la figura retórica prolepsis o *anticipatio*, por medio de la cual se anticipan los reparos del oyente), en que su promesa de no apartarse de la narración del acontecer bélico ha dado pie a una obra árida y desabrida (esto, claro, es en parte resultado de otro recurso retórico, la muy recurrida "modestia afectada"). "¿Quién me metió entre abrojos y por cuestras", se pregunta retóricamente en ese mismo Canto, "tras las roncadas trompetas y atambores, / pudiendo ir por jardines y florestas / cogiendo varias y olorosas flores, / mezclando en las empresas y requestas / cuentos, ficciones, fábulas y amores, / donde correr sin límite pudiera / y dando gusto, yo lo recibiera?" (20.4). A continuación, sin embargo, el poeta intercalará historias ("oasis pastoriles", los llama Renato Poggioli [9-10]) como las de Tegualda y Fitón, donde aparecen precisamente esos jardines y florestas², pero aún así seguirá insistiendo en la aridez de su poema. Eso mismo hace, para citar un caso notable, ya hacia el final del poema, en el Canto 32, a manera de exordio al extenso pasaje sobre Dido, al cual él mismo designa como digresión (32.51): "Que el áspero sujeto desabrido, / tan seco, tan estéril y desierto, / y el estrecho camino que he seguido, / a puros brazos del trabajo abierto, / a término me tienen reducido / que busco anchura y campo descubierto / donde con libertad, sin fatigarme / os pueda recrear y recrearme" (32.50).

La recreación ercilliana de la historia de Dido, que ocupa el resto de este Canto y parte del siguiente, le servirá de escape al poeta del "estrecho camino" que atraviesa mientras trata del "áspero sujeto desabrido" de la guerra. Narración y travesía, entonces, vuelven a verse equiparadas metafóricamente. Al finalizar la digresión, sin embargo, observamos que ya no se trata de un viaje alegórico, que esta vez narrar y viajar resultan ser actividades paralelas: "Iban todos atentos escuchando / el estraño

suceso peregrino, / cuando al fuerte llegamos, acabando / la historia juntamente y el camino" (33.55). De manera que el hablante, haciendo uso de una de las técnicas más utilizadas de la tónica de la conclusión, alega que pone fin a su narración porque ha llegado a su destino³. De ahí el narrador regresa, por otro estrecho camino —se describe como una "estrecha y desusada vía" (33.58)— a la acción guerrera, que esta vez gira en torno a la captura de Caupolicán. Ese episodio, en el que el paraje desértico donde se prende al cacique se describe con todo lujo de detalles, ilustra muy bien la manera en que la figura del desierto se impone en el poema, y a él volveré más adelante. Partiendo de las equivalencias que hemos ido estableciendo (historia/camino, camino/desierto y, por extensión, historia/desierto), me gustaría ahora pasar a comentar brevemente algunos momentos del poema, como éste que acabo de mencionar, donde se observa con mayor claridad la presencia y función del desierto.

Antes de continuar, sería conveniente hacer unas aclaraciones sobre el vocablo *desierto*. Lo empleo aquí en su sentido más amplio, como "lugar despoblado y carente de civilización". En su estudio *Wilderness and Paradise*, George Williams indica que con ese sentido —sentido figurado a veces— se empleó la palabra *desierto* en la Biblia también, llamándosele así, por ejemplo, tanto a Egipto como a Jerusalén. Equiparo entonces *desierto* con lo que en inglés se denomina *wilderness*, término que en español se expresa de diversas maneras, según el tipo de terreno de que se trate. Es interesante notar que en ninguna de las lenguas romance existe una palabra equivalente a *wilderness*, aparentemente porque, según Roderick Nash, sólo en el norte de Europa, donde imperaban las lenguas teutónicas y no las romance, existía este tipo de terreno extenso, densamente poblado de bosques (2). En español la palabra se traduce de diversas maneras, con palabras como "desierto", "selva", "monte", "yermo". Hablando de la relación entre "yermo" y "desierto", Alain Saint-Saëns señala que, bajo el vocablo genérico "desierto", "se cache en fait une vision plurielle" (23). A lo largo de *La Araucana* se ha de emplear toda una serie de palabras (a las que se apuntaron más arriba se pueden añadir otras como "sierra", "sitio", "paso", "bosque", "cerro") para describir diversamente el accidentado territorio chileno.

De hecho, para Ercilla el Arauco no parece ser sino un enorme desierto. En ese mismo prólogo a la segunda parte del poema del que cité anteriormente, el narrador caracteriza el territorio como "unos terrones secos... y campos incultos y pedregosos" (463-64). Las contiendas, según vimos anteriormente, llevan al poeta-soldado por lugares despoblados e inhóspitos, sitios de difícil acceso, que se ven descritos con mayor o menor dilación a lo largo del poema, siguiendo el patrón del paraje eremítico o desértico, o lo que en latín se expresa como *locus eremus*, definido por Carlos Foresti como "lugar cuya naturaleza nos parece opuesta al esquema

descriptivo del lugar ameno" (5, n. 1). Todavía antes de que el Ercilla protagonista se integre a la acción, cosa que no hace hasta bien entrado el Canto 12 (estrofa 69), se observan descripciones, aunque generalmente breves, de los elementos naturales: "largo y áspero camino" (1.57), "áspera sierra" (1.62), "montes cavernosos" (4.77), "enjuta arena" (4.89), etc. Si el narrador del poema se interesa en los elementos de la naturaleza, o sea, si se detiene a describirla —y ahora estoy pensando en el paisaje eremítico en particular— las más veces su interés resulta del posible valor estratégico del lugar. En el Canto 4, por ejemplo, el poeta le dedica varias estrofas (90-93) a la descripción del lugar donde Lautaro se ha apostado, haciendo explícita su motivación al describirlo: "Porque se tome bien del sitio el tino, / quiero aquí figurarle por entero", y pasa luego a detallar la mejor manera de atacar este alto cerro (4.92-93). Jean Ducamin, al discutir en su estudio las descripciones y comparaciones de Ercilla, reconoce este énfasis en el poema, observando que "Notre poète est avant tout un peintre de batailles" (lxvi).

No siempre, sin embargo, aparece el paisaje eremítico en función de maniobras o intereses militares. A veces se le encuentra yuxtapuesto o inserto en esos "jardines y florestas" que Ercilla intercala a lo largo del poema, o sea, acompañando al *locus amoenus*. En esos casos las descripciones del *locus eremus* que se producen, tal vez por encontrarse en digresiones (donde el ritmo es más pausado que cuando en el campo de batalla), son más elaboradas o prolijas que en el resto del poema. Si el *locus amoenus*, el lugar ideal por antonomasia, sirve de tela de fondo a escenas importantes de *La Araucana* (concilios de los jefes araucanos, juegos o torneos, visiones y momentos de expansión), el *locus eremus* se destaca señaladamente en otros momentos clave, como en los tres ejemplos que examinaré a continuación.

El primero nos lleva a la cueva del mago Fitón, donde se encuentra uno de los episodios más memorables del poema. El paisaje que describe el camino a la morada del indígena se aviene justamente a la atmósfera tétrica y tenebrosa que reina en el interior, en la cueva misteriosa, produciéndose así una correspondencia entre los dos ámbitos, el de afuera y el de adentro. En el exordio a la historia de Fitón el poeta se encuentra en un *locus amoenus*: "Mirando a lo bajo y más derecho, / en una selva de árboles copados / vi una mansa corcilla junto al río / gustando de las hierbas y rocío" (23.27). De ahí se traslada, en pos de la corcilla, por "una estrecha y áspera vereda" (23.29) que desembocará en un paraje inhóspito, espejo de la huraña disposición de su único morador, el indígena Guaticolo, sobrino de Fitón. En palabras de Guaticolo, el lugar es un "desierto" (23.38) en el cual ha vivido en "solitario apartamiento" (23.39) durante veinte años. Atrás queda, entonces, la naturaleza domeñada (esa "selva de árboles copados"), para instalarse en su lugar un paisaje oscuro, denso, salvaje (o sea, no cultivado): una "selva espesa" (23.30), poblada

de "ásperos collados" (23.30), "aire turbulento" (23.31), y un "inculto bosque y espesura" (23.32).

Avanzando en su periplo, y con ayuda de Guaticolo, Ercilla se dirige a la "asperísima montaña" (23.40) donde se encuentra la "oculta y lóbrega morada" (23.40) del otro ermitaño, el mago Fitón, a quien describen como "enemigo mortal del trato humano" (23.40), y una vez más el paisaje se tornará apropiadamente eremítico. Saint-Saëns ha apuntado que la cueva (*la grotte*) "se prête volontiers à la localisation du merveilleux" y luego añade que "elle est l'un des éléments identificateurs d'une scène éremitique" (30). Para llegar a ella los hombres también penetran "incultos caminos desusados" (23.64) y atraviesan "una estrecha y intrincada senda" (23.46) que lleva a una selva aún más pavorosa y tétrica que la anterior, hallándose "en una selva de árboles horrenda, / que los rayos del sol y claro cielo / nunca allí vieron el umbroso suelo" (23.46)⁴.

La entrada a la cueva se halla igualmente encubierta y su siniestro interior está en perfecta consonancia con el paisaje exterior. El poeta, incluso, se siente tan abrumado en este ambiente que admite, poco característicamente (como en 20.28, cuando en la oscuridad cree ver un bulto que resulta ser Tegualda), que siente "algún temor" (23.48), cosa que no volverá a decir sino cuando vuelva a toparse con el mago unos Cantos después (26.46). Curtius señala que "el bosque está para Virgilio penetrado de un horror fatídico; es tránsito hacia el más allá, como lo será en Dante" (1:275), antecedentes que también Piehler recoge (73-77, 119). En esta segunda ocasión el paraje desértico ("bosque espeso y alta sierra", 26.40; "espesura y breña estraña", 26.45; "peñascoso suelo", 26.46) servirá de contraste con uno de los parajes amenos más acabados del poema, el jardín enclaustrado y secreto del mago.

Explica Curtius que esta confluencia de parajes, con el bosque salvaje rodeando el paraje ameno, usualmente en forma de vergel, constituía un tópico de paisaje épico, y en su fundamental estudio trae ejemplos del *Roman de Thèbes*, del *Cantar de mio Cid*, y del *Orlando furioso*, donde Angélica en su fuga por un bosque salvaje se encuentra un *boschetto adorno* con suave brisa, arroyos cristalinos, prados y sombra (1:287-88). Las estrofas preliminares del pasaje en cuestión de *La Araucana* versan así:

En un lado secreto y escondido,
donde no había resquicio ni abertura,
con el potente báculo torcido
blandamente tocó en la peña dura;
y luego con horrísono rüido,
se abrió una estrecha puerta y boca oscura
por do tras él entré, erizado el pelo,
pisando a tienta el peñascoso suelo.

Salimos a un hermoso y verde prado,

que recreaba el ánimo y la vista,
do estaba en ancho cuadro fabricado
un muro de belleza nunca vista,
de vario jaspe y pórvido escacado
y al fin de cada escaque una amatista;
en las puertas de cedro barreadas
mil sabrosas historias entalladas. (26.46-47)

Las maravillas del cuadro se ven realizadas primeramente por el marcado contraste entre los dos ámbitos. Como explica Curtius, "Todas las 'armonías de contraste' (*puer-senex* y otras análogas) son fórmulas del *pathos* y como tales tienen una vitalidad peculiarmente vigorosa" (1:289). El cuadro resalta, además, por lo inusitado, por la sorpresa que se produce cuando, en vez de entrar en el mundo subterráneo y débilmente alumbrado de la cueva de Fitón, ambos *salen* a un espacio luminoso y placentero. La visión del extraordinario jardín, en efecto, absorbe al poeta de tal manera que casi le hace olvidarse de su deber, pero al fin recapacita y sigue adelante en pos de su cometido.

El segundo ejemplo de *La Araucana* que quiero señalar se encuentra en el episodio al que aludí anteriormente, donde se narran la prisión y muerte de Caupolicán (Cantos 33 y 34). El sitio donde se esconde el cacique araucano es un ámbito degradado que, de nuevo, se aviene perfectamente a la situación del desafortunado indígena, cuya suerte quedará descrita con todo lujo de detalles en estos dos Cantos. Se trata una vez más de un lugar despoblado (allí sólo residen él y diez de sus hombres), oscuro y apartado, ubicado en un "áspero bosque y espesura / nueve millas de Ongolmo desviado" (33.57). El paraje, descrito a lo largo de diez estrofas, se caracteriza de diferentes maneras, alusivas todas a su naturaleza eremítica: es un "desierto" (33.78); "un sitio fuerte por natura / de ciénagas y fosos rodeado" (33.57); un "sitio y ranchería / que está en medio de un bosque y arboleda" (33.62); un lugar "ocupado y peñascoso" (33.64), ubicado cerca de un "derrumbadero montuoso" (33.64), que se encuentra a la entrada "de un arcabuco [o sea, un bosque espeso] lóbrego y sombrío, / sobre una espesa y áspera quebrada" (33.66). Los adjetivos empleados (espesa, intrincado, estrecho, ocupado, peñascoso, angosta, desusada, áspero, lóbrego, sombrío), alusivos a las categorías dificultad y oscuridad, reiteran lo que comprobamos en el episodio de Fitón, y ayudan a crear esa impresión de miseria e infortunio que define el ambiente.

La naturaleza hostil, inhóspita, refleja asimismo la hostilidad que reina en el lugar: hostilidad de los indígenas, que en un principio tratan de detener a los soldados españoles (33.67-68); hostilidad de estos soldados, quienes destruyen y saquean todo lo que ven (33.73); hostilidad también por parte de Fresia, quien rechaza a su esposo Caupolicán al verlo

“prisionero en un desierto, / pudiendo haber honradamente muerto” (33.78); y finalmente la hostilidad que, según se narra en el Canto siguiente, suscitará en los indígenas la conversión del cacique justo antes de morir (34.18, 20). Así vemos que el paisaje aquí también cumple una función singular, pues se convierte en símbolo y señal del drama interior que en él se desarrolla.

Con el último ejemplo nos desplazamos casi al final del poema, a los episodios que se desarrollan en la región austral de Chile (Cantos 35 y 36). En las estrofas preliminares, Ercilla y un puñado de hombres, en búsqueda de gloria y riqueza, llegan a un lugar recóndito al cual los indios los han llevado con la esperanza de que fracasen en su intento de penetrarlo y abandonen la región (34.62). Los españoles, sin embargo, aun cuando pasan por muchos aprietos, no se dejan desanimar. Van, nos dice el poeta, “fabricando en los llenos pensamientos, / máquinas levantadas y quimeras” (o sea, llenos de ilusión y fantasía, 35.29), animados por la promesa de la recompensa que ha de esperarles por ser los primeros en llegar a esas tierras incógnitas. El paisaje que los rodea es complejo, totalizante, pues recoge toda una serie de accidentes geográficos. Estos impedimentos, sin embargo, no logran detenerlos, según se describe en los versos que siguen: “El cerro, el monte, el risco y la aspereza —se nos dice— eran caminos fáciles y llanos / y el peligro y trabajo exorbitante / no osaban ya ponérsenos delante” (35.28).

Más adelante, a medida que la situación se va dificultando y encuentran más contratiempos, los soldados se sienten fortalecidos o estimulados por la adversidad (35.37). Lo que Ercilla llama la “gran selvaticuez y rustiqueza” (35.21) del paraje en que se encuentran asombra aun a estos avezados exploradores, maravillados ahora por esa “tierra yerma, desierta y despoblada, / de trato y vecindad tan apartada” (35.21). Poco a poco la oscuridad de la “cerrada espesura” (35.31) va cediendo, y a los siete días de andar perdidos por fin encuentran “el espacioso y fértil raso” del paso de Ancud (35.40). Del otro lado los espera todo lo que les había faltado hasta entonces: luz (35.39), agua (35.40), gente (35.41), elementos que caracterizan el cuadro paradisíaco que se describe ahora (se trata de un “agradable llano”, 35.42; rodeado por “innumerables islas deleitosas,” 35.41 [recuerdo indudable de las islas afortunadas, o sea de los Campos Elíseos de la literatura clásica]), cuadro que reemplazará al desértico que había predominado hasta aquí, y que culminará en el siguiente Canto, donde se describe la feliz estadía en Chiloé, donde finalmente se vislumbrará gente y paisaje en consonancia utópica.

La experiencia en el desierto encierra claras reminiscencias bíblicas. Una vez fuera del mismo, los hombres se arrodillan para darle las gracias a Dios (35.42) y, milagrosamente, todos se sienten revitalizados y regenerados. Tanto el enfermo como el lisiado, se nos dice, “quedó sano, gallardo y alentado, / de nuevo esfuerzo y de valor vestido” (35.43). Las

referencias al árbol frutal (el mirto, conocido en botánica como *fragaria chilensis*), al “maná y ollas de Egipto” (35.44), y a la plaga de langostas (35.45) completan esta serie alusiva. La estancia en el desierto servirá de preámbulo y contraste a la aventura en Chiloé, lugar que los soldados acogen con el regocijo de una tierra prometida. Los indígenas con quienes los españoles se topan allí (de buena traza y talle, gente “blanca, dispuesta, en proporción fornida, / de manto y floja túnica vestida”, 36.7), no podían ser más distintos de los desnudos “brutos campestres, rústicos salvajes, / de fieras cataduras y visajes” (35.12) que encuentran al iniciar su expedición hacia el paso (convendría apuntar aquí que los indígenas habían exagerado su primitivismo y pobreza, disfrazándose así para desalentar a los soldados, 34.63). Y el contraste entre los parajes —del *locus eremus* al *locus amoenus*— tampoco podía ser mayor, dando lugar de esta manera a una tensión que intensifica el efecto del discurso descriptivo.

Al pasar del desierto a las islas del archipiélago, los soldados encuentran un refugio, un descanso de la actividad bélica, inclusive un reencuentro con la edad de oro⁵. Atrás, en efecto, dejan la espada —o, por metonimia, el hierro— que tanto les había servido y ayudado a abrirse camino (35.40). Durante su estancia en las islas del archipiélago el hierro no se volverá a nombrar, pues no han de tener uso de él mientras habiten entre amigos. Pero en cuanto Ercilla, animado por su deseo de “poner el pie más adelante” (36.28), como nos dice, se aventura más al sur, vuelve a toparse con otro desierto, que se nos describe de esta manera: “Entramos en la tierra algo arenosa, / sin lengua y sin noticia, a la ventura, / áspera al caminar y pedregosa, / a trechos ocupada de espesura” (36.27). Los adjetivos que se emplean (arenosa, áspera, pedregosa), ya conocidos por nosotros, revelan inmediatamente el carácter desértico del paraje, en el cual el poeta sólo permanecerá brevemente. Una vez fuera del paraje idílico, el poeta recurre al hierro, su cuchillo, para, en el tronco de un árbol, dejar constancia de su presencia en tan remoto lugar (36.28-29).

Esta rápida ojeada por tres de los numerosos episodios eremíticos del poema (por razones de espacio sólo he abundado en los que consideré más relevantes), destaca una vez más la importancia de la figura del desierto en la obra. Los tres se estructuran como narración de un viaje dificultoso hacia regiones desconocidas a través de un territorio que se describe como región de difícil acceso, de áspera condición, donde los accidentes del terreno y las convulsiones naturales hacen penoso el camino, ofrecen múltiples dificultades para abrirse paso, y amenazan al héroe (o a los héroes) con el hambre, la fatiga o la muerte. La naturaleza degradada y hostil que se perfila en los pasajes eremíticos del poema, naturaleza idealizada aunque no idílica, queda retratada amplia pero estilizadamente, como lo revelan los adjetivos esenciales y trillados, las observaciones imprecisas y la hipérbole que advertimos en los ejemplos proporcionados aquí⁶. Una vez superados los obstáculos y las peligrosas

pruebas, el héroe logrará tener acceso a lugares u oportunidades excepcionales: al mundo subterráneo de la cueva de Fitón y su jardín maravilloso, al sometimiento o degradación del poderoso cacique Caupolicán, al cuadro paradisiaco de las islas de Chiloé. Como hemos visto, los dos mundos, el exterior y el interior, se adecúan y se apoyan mutuamente. Según dice Ercilla desde la enmarañada selva que habrá de desembocar en el paso de Ancud, "que el valor más se muestra y se parece / cuando la fuerza de contrarios crece" (35.37). El cumplimiento de la aventura heroica depende, en última instancia, de los tropiezos, del peregrinaje por los desiertos, cuya dificultad hará posible la recompensa y, también, la poesía.

Notas

¹36.31; ver también 22.5 ("por la más corta senda, sin rodeo, / pienso seguir el comenzado oficio / desnudo de ornamento y artificio"). Todas las citas provenientes del poema corresponden a la edición de Isaías Lerner.

²Para una discusión del *locus amoenus* en el poema erciliano, ver mi estudio "El paisaje idealizado en *La Araucana*".

³Cedomil Goic describe detalladamente los principales tópicos de la conclusión en su ensayo "La tópica de la conclusión en Ercilla".

⁴Piehler discute la presencia de la "selva oscura" y de la "selva selvaggia" en Dante, y señala su conexión con Virgilio, Séneca y Lucano (111ss.). Véase también Curtius 1:287-88.

⁵Para una discusión más amplia de la recreación del tema de la edad de oro en este episodio, ver mi estudio "El paisaje idealizado en *La Araucana*".

⁶Es curiosa la frecuencia con que pasajes como éstos se han tachado de "realistas". Así en Ducamin, quien en 1900 alaba el realismo del Canto 35, "où notre poète ne donne plus la longueur kilométrique des Andes mais l'impression exacte des épaisseurs impénétrables de leurs forêts vierges, de leurs abîmes et de leurs marécages infranchissables" (lxvii); en Fernando Alegría, quien medio siglo después resalta el realismo de las descripciones de los pantanos en los Cantos 22 y 12, y también en otros pasajes como el de Chiloé (47); en Beatriz Pastor, donde se alaba, como lo hiciera Alegría, el realismo de la descripción de las zonas pantanosas (12.34-35) y el "de las tierras escarpadas, enmarañadas e inhóspitas que recorre el narrador en su expedición al sur de Chile" (396); y en William Mejías-López, quien en un estudio reciente discute la penetración de descripciones realistas en pasajes como el de Fitón (ver esp. 115-17). Si bien no cabe duda que el mencionar lugares o accidentes geográficos como las zonas pantanosas chilenas le presta cierto realismo al poema, opino que las descripciones en sí no ofrecen la suficiente precisión objetiva como para poder designarse como realistas.

Obras citadas

- Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trads. Margit Frenk Alatorre & Antonio Alatorre. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Trad. de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 1948.
- Ducamin, Jean, ed. *L'Araucana. Poème épique par D. Alonso de Ercilla y Zúñiga. Morceaux choisis*. Paris: Garnier Frères, 1900.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 1993.
- Foresti, Carlos. "Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo (*locus amoenus - locus eremus*)". *Boletín de Filología* [Univ. de Chile, Santiago de Chile]15 (1963): 5-31.
- Goic, Cedomil. "La tópica de la conclusión en Ercilla". *Revista Chilena de Literatura* 4 (1971): 17-34.
- Mejías-López, William. "El Fitón de Alonso de Ercilla: ¿Shamán araucano?" *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Univ. de Concepción* 462 (julio-agosto 1990): 97-117.
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. 1967. 3rd ed. New Haven: Yale UP, 1982.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. 2ª ed. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1988.
- Perelmuter-Pérez, Rosa. "El paisaje idealizado en *La Araucana*". *Hispanic Review* 54 (1986): 129-46.
- Poggioli, Renato. *The Oaten Flute*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1975.
- Piehler, Paul. *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1971.
- Saint-Saëns, Alain. *La Nostalgie du Désert. L'idéal érémitique en Castille au Siècle d'Or*. San Francisco: Mellen, 1993.
- Williams, George Huntston. *Wilderness and Paradise in Christian Thought*. New York: Harper, 1962.

