

- José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: C.S.I.C., 1963.
- Ley, David. *El gracioso en el teatro de la Península*. Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- López Morales, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- Sismondi, J. C. L. Simonde de. *Historical View of The Literature of Southern Europe*. Trans. Thomas Roscoe. London: Colburn and Co., 1823. 342.
- Stern, Charlotte. "Lope de Vega, Propagandist?" *Bulletin of The Comediantes* 34.1 (1982): 1-36.
- Suárez, José I. *The Carnival Stage. Vicentine Comedy within the Serio-Comic Mode*. London and Toronto: Associated UP 1993.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Trans. R. de la Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1933. 331.

## Caupolicán o la creación de un mito: *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

**Hedy Habra**

*Western Michigan University*

A pesar de ser un poema épico, *La Araucana* de Alonso de Ercilla constituye una crónica de tipo particular en la cual el autor, aparte de participar como soldado en varias batallas de la conquista de Chile, figura como personaje en su propia obra. Más que supeditarse al comentario histórico de las hazañas españolas su visión poética se impone sobre éste para revelar su honda admiración por la resistencia araucana. A primera vista, el título parece indicar el deseo de enaltecer al pueblo rebelde. Sin embargo, no deja Ercilla de glorificar a los españoles a quienes corresponde la victoria final. Esta doble visión ha sido largamente comentada con el afán de descubrir la identidad del verdadero héroe del poema. Al estudiar las diversas opiniones críticas al respecto, William Melzer comenta que aunque se mencionan en *La Araucana* a algunas figuras destacadas del lado español, varios críticos ven las acciones heroicas distribuidas principalmente entre los capitanes araucanos, mientras otros lamentan la ausencia de un héroe principal (217). A estas observaciones podría añadirse que tampoco es el autor el protagonista, como Dante en su *Comedia*, sino testigo cuyos sentimientos se dividen entre los dos partidos.

Al observar la ambivalencia de Ercilla, el cual vacila entre su pertenencia ideológica a España y su simpatía por los nativos, Melzer concluye que: "It is this duality of sentiment and vision that creates a tragically divided heroic image wavering forever between the romantically idealized and individualized Araucanians and the realistically portrayed, anonymous, and collective Spaniards" (220). Aunque concuerdo con la existencia de este doble enfoque, rechazo el concepto de un héroe colectivo—fuera ése el pueblo araucano, el español, o ambos pueblos—preconizada por otros críticos,<sup>1</sup> y tampoco me convence la idea de la ausencia de un héroe individual. Por otra parte, me parece que en su poema, Ercilla va un paso más allá de la individualización de los campeones rebeldes. La figura más destacada de la epopeya, a la cual el poeta dedica sus versos más impactantes es sin lugar a dudas la del héroe, Caupolicán.<sup>2</sup> Mediante su arte, Ercilla logra crear una figura mítica, la cual, a pesar de ser desarrollada sólo episódicamente, hace una profunda impresión en el lector.

Me propongo examinar tres escenas privilegiadas, cuya belleza e inten-

sidad revelan matices expresionistas por su descarnado realismo crítico. Esta naturaleza representativa permite asemejarlas al arte pictórico. Estas imágenes claves, que tienen por figura central al personaje de Caupolicán son: la prueba de fuerza que culmina con su elección como capitán general; su arenga dirigida al consejo, vestido en traje del general derrotado Valdivia; y su suplicio final. Ya que Ercilla pinta con las palabras, se podría postular que dichas imágenes o cuadros funcionan a guisa de un tríptico, narrando a la manera del *visibile parlare* de Dante la vida de un héroe mítico o de un santo.<sup>3</sup> Por otra parte, tanto la conversión del sentenciado a muerte como varios elementos simbólicos del martirio, añaden al conjunto una dimensión espiritual casi mística. Nos hace pensar en los trípticos medievales y renacentistas en los cuales los artistas proyectan en poco espacio toda la complejidad de un mensaje ideológico.<sup>4</sup>

La visión que da Ercilla del héroe araucano rebasa su condición de guerrero bárbaro para inmortalizarlo en su canto épico en una figura mítica que perdurará en la mente e imaginación de generaciones de lectores. Debido a las múltiples facetas de su arte, el poeta convierte al super héroe en símbolo universal fuera del tiempo y del espacio. En efecto, Caupolicán llegará a representar un arquetipo, no sólo para los españoles de su época histórica, sino también para los chilenos de la época post-independentista y para la colectividad humana, al participar del tiempo y lugar sagrados de los mitos. Indica Mircea Eliade que el mito se establece sólo en la medida en que:

it reveals the existence and the activity of super-human beings behaving in an *exemplary* manner; and this—at the level of primitive spirituality—is as much as to say, behaving in a *universal manner*, for a myth becomes a model for “the whole world” (which is how one thinks of the society one belongs to) and a model for “eternity” because it came to pass *in illo tempore* and does not participate in the temporal). (*Myths, Dreams* 16)

En el momento en que se publica *La Araucana*, el Caupolicán histórico ha dejado de existir para recobrar vida en forma de su representación mítica ilustrada mediante una imagen tripartita. No se pueden analizar los componentes de este tríptico cargado de simbolismo sin tener en cuenta tanto el afán de evangelización de los conquistadores como su empeño en imponer a los indígenas la cultura europea. Se sigue visualmente la evolución del héroe autóctono desde su rebelión hasta su captura, conversión y tortura. El conquistador español se ha propuesto aniquilar su identidad al mismo tiempo que su existencia.

En el primer escenario, se pinta un ambiente natural donde se reúnen las tribus indómitas. La aparición inicial de Caupolicán lo coloca al lado de los super hombres, ya bíblicos como Sansón, ya griegos como Hércules o Teseo. Pero, por estar en el Nuevo Mundo, en medio del primitivismo, percibe a primera vista como el “Salvaje noble” ultrajado en su inocencia obligado a luchar por la libertad perdida de su gente.<sup>5</sup> Los araucanos necesitan elegir a un “General” para organizar la lucha contra el opresor español, ya que acaban de percatarse de que estos últimos no eran dioses sino simples mortales. Revela Ercilla:

Por dioses como dije, eran tenidos  
de los indios los nuestros; pero olieron  
que de mujer y hombre eran nacidos,  
y todas sus flaquezas entendieron;  
viéndolos a miserias sometidos  
el error ignorante conocieron,  
ardiendo en viva rabia avergonzados  
por verse de mortales conquistados. (II, 30)

Se plantea entonces la dicotomía entre las nociones de Dios/hombre, seres superiores/inferiores. Los araucanos se sienten en plan de igualdad *vis a vis* los españoles y ahora les toca seleccionar entre sus jefes al superior que los llevará a la victoria. El sabio y anciano cacique, Colocolo, habiendo escogido a Caupolicán en su fuero interior y convencido de la superioridad del guerrero, les propone una prueba de fuerza: será elegido el que podrá sustentar por más tiempo un tronco de cedro enorme. Caupolicán hace una entrada espectacular en escena. Llega tarde, justo cuando se ha destacado un favorito, Lincoya, el cual ha llevado el tronco un día y cuarto. Se percibe a este último como antihéroe, realizándose de tal suerte la epicidad de la hazaña de Caupolicán. Se describe al recién llegado con cualidades tanto físicas como anímicas:

tenía un ojo sin luz de nacimiento  
como un fino granate colorado,  
pero lo que en la vista le faltaba,  
en la fuerza y esfuerzo le sobraba.

Era este noble mozo de alto hecho  
varón de autoridad, grave y severo  
amigo de guardar todo derecho,  
áspero y riguroso, justiciero;  
de cuerpo grande y relevado pecho,

hábil, diestro, fortísimo y ligero,  
sabio, astuto, sagaz, determinado,  
y en casos de repente reportado. (II, 37)

Después de presentar estos rasgos excepcionales, el narrador indica como Caupolicán, con una fuerza sobrehumana, toma el "truncón duro y ñudo-so, / como si fuera vara delicada / se lo pone en el hombro poderoso" y persiste así dos días enteros, colocándose primero en la competencia (II, 37). Vence al mal líder en potencia y salva así a su pueblo. Se mide el tiempo por el pasar de las constelaciones, del sol y de la luna, descubriendo matices de claroscuro que delinean el cuerpo del héroe. Se vislumbra su silueta fornida entre luces y sombras, cargando un "líbano". El término líbano trae a la memoria el Medio Oriente con reminiscencias bíblicas. Se contrasta indirectamente el viejo con el Nuevo Mundo, el cristiano con el bárbaro a través de la imagen arquetípica del "Árbol del Mundo", la cual, según Mircea Eliade, funciona simbólicamente como arquetipo ejemplar. Es decir, se supone que tanto todos los árboles sagrados y rituales, como los postes o palos de sacrificio están situados (o proyectados mágicamente) en el "Centro del Mundo" (*Images* 56-57). Es mediante este "Centro" que se hace la comunicación entre cielo, tierra e infierno. Además, es interesante notar que Eliade, no sólo menciona la existencia de la ascensión iniciática de un árbol ceremonial en el chamanismo de los araucanos, sino que explica también que tal imagen se ve prolongada en la Cruz (*Images* 56-59 y *Traité d'histoire* 249-51).<sup>6</sup> En base a estos conceptos es factible suponer que esta prueba ritual trae a la mente más de una connotación espiritual.

A esta imagen de gloria, que presenta al héroe ganador del privilegio de guiar a su pueblo, se contraponen el árbol del suplicio, o sea el madero que servirá para empalarlo. Se podría trazar un paralelo tanto en la carga de la Cruz como en la pasión y el martirio de Cristo. Además, durante el transcurso de la prueba, la naturaleza parece comulgar con Caupolicán. Así por ejemplo, los astros se detienen para admirar a este mortal superior: "Salió la clara luna a ver la fiesta" (II, 38), luego, a la noche siguiente, "paróse al medio curso más hermosa / a ver la extraña prueba en qué paraba" (II, 38). Mediante las alusiones mitológicas, las deidades—"Aurora" "Apolo", "la esposa de Titón", y el "carro de Faetón", enmarcan a la silueta escultural del héroe bárbaro, recibiendo al "Salvaje noble", en su panteón. Mientras los españoles ya no se perciben como dioses, se le otorgan al representante indígena atributos divinos y mesiánicos.

Por otra parte, el hablante revela que el certamen fue una mera formalidad o pretexto inventados por Colocolo para darle tiempo de llegar a su favorito. El sabio anciano, seguro de la superioridad física de Caupolicán,

no dudaba de su victoria, y lo había seleccionado anteriormente como hombre perfecto que se merecía el título de General (II, 39). Se sella la consagración de Caupolicán con las simbólicas palabras: "Sobre tantos hombros descargamos / el peso y grande carga que tomamos" (II, 39). El doble simbolismo físico y moral del peso de la responsabilidad de salvar a su pueblo del yugo no sólo trae reminiscencias de la carga de la Cruz sino que permite hacer un paralelo entre el viejo y el Nuevo Mundo, donde todo se repite de manera cíclica.

Después de haber visto a Caupolicán en la cumbre de su gloria en el medio de su ambiente natural, repasemos la segunda escena, la cual funciona a manera de transición en el destino heroico del personaje. Derrotados los generales Valdivia y Villagrán, y conquistada y destruida la ciudad de la Concepción, se celebra la gran victoria araucana con grandes pompas. Los caciques se reúnen en un consejo, todos vestidos a la española, encabezados por Caupolicán que lleva el atuendo de Valdivia: "Era de verde púrpura tejido, / con rica plata y oro recamado, / un peto fuerte... / la lazada de claro y limpio acero, / y un mundo de esmeralda por cimero" (V, 113). Ese es un espectáculo insólito que choca inicialmente por su mensaje visual. Después de enfrentarse a los españoles, los indios aparecen transformados: todos llevan algún despojo en señal de triunfo. Sin embargo este símbolo funciona de manera ambigua. En primer lugar, la ropa del conquistador vencido representa trofeos y medallas de guerra. ¿Querían los indios apropiarse de los atributos de sus enemigos mortales? Se piensa en los aztecas, los cuales en sus ceremonias rituales revestían las pieles desolladas de sus víctimas sacrificadas o de los individuos consagrados a alguna divinidad para adentrarse en su alma y apoderarse de ella. Como demuestra Le Clezio, este fenómeno representaba un tipo de "transfiguración" que les permitía comunicarse con las divinidades a través de lo que consideraban sus "imágenes" (93-96). Algo parecido ocurrió con los araucanos. A pesar de estar convencidos de que sus adversarios no son divinos, toman posesión de sus seres y de sus fuerzas. Vistas las cosas de esta manera, esta vestimenta ilustra el reverso de la conquista: decir, el papel del conquistador victorioso le pertenece al indio en ese momento.

Por otra parte, la escena es sumamente irónica porque prefigura de manera brutal y futurista la condición del indígena al cabo de la conquista, la cual tendrá que occidentalizarse a la fuerza mediante una inversión total de sus valores. En cuanto a Caupolicán, figura central del cuadro es como un héroe híbrido a caballo entre dos mundos. La ropa de Valdivia, recamada del oro y de la plata explotados del Nuevo Mundo, y las esmeraldas que coronan la celada son riquezas sacadas de América. Este atuendo sugiere una compenetración emblemática de los dos hombres y de las dos



culturas. Hasta cierto punto se puede hablar de justicia poética, ya que la venganza del oprimido está lograda, aunque efímeramente. Este retrato ambiguo de Caupolicán simboliza la victoria del momento y al mismo tiempo augura el principio tanto de su fin como del de su pueblo. El super héroe, que el lector contemporáneo percibe como el "Salvaje noble", se ha enfrentado con la civilización, y esta transformación exterior anticipa insidiosamente el cambio interior efectuado por su conversión ulterior al cristianismo. Al dirigirse a los suyos, Caupolicán les promete conquistar fácilmente a España y vencer a Carlos V. Parece ingenua la arenga de Caupolicán que piensa poder aniquilar del mundo la raza y la religión del conquistador. La incongruencia de la proposición de este representante del Nuevo Mundo—ignorante del viejo mundo e incapaz de siquiera situarlo o alcanzarlo—sólo recalca el valor y la admirable determinación de sostener una lucha a muerte: o se destruye el indio o el cristiano. Este discurso en boca del héroe bárbaro casi disfrazado, en proceso de aculturación sin aún saberlo, crea un ambiente surrealista, provocando sorpresa y admiración.

Esta imagen desafía la imaginación. Uno se pregunta si es pura ficción o si Ercilla habría recogido algún testimonio de jefes indios que revestían trajes de sus enemigos. De todas formas, aparte de que lo maravilloso era algo inherente—*a priori*—a la mentalidad del conquistador renacentista, el poeta crea un mundo ficticio al mismo tiempo que se enfrenta—*a posteriori*—con las maravillas del Nuevo Mundo. Es interesante traer a colación el comentario siguiente de Stephen Greenblatt:

Interpreters of literature are trained to analyze the imagination at play; in most early European accounts of the New World we are dealing instead with the imagination at work... [c]onsequently, it may be possible to use some of the concerns of literary criticism to illuminate texts written with anything but literary ambitions and actions performed with anything but theatrical intentions—texts and actions that register not the pleasures of the fictive but the compelling powers of the real. (23)

Al analizar la epopeya de Ercilla ambos conceptos se mezclan, ya que, siendo a la vez cronista y poeta, su visión maravillada del admirable héroe histórico cobra dimensiones míticas. Postula Greenblatt que se puede considerar "Renaissance wonder as an agent of appropriation: the early discourse of the New World [being], among other things, a record of the colonizing of the marvelous"; y considera "[the] marvelous as a sign of the eyewitness's surprising recognition of the other in himself, himself in the other" (24-25). Con esta perspectiva, se pregunta uno cuál hubiera sido la

reacción del hablante/personaje mismo y del autor implícito—al reflejado de manera ambivalente en esta escena fugitiva del conquistado y del colonizado en el proceso de extinción.

Este comentario ilumina la interpretación de la última parte del trípico, la cual ofrece un espectáculo aún más impactante que las anteriores. Caupolicán es capturado a traición y condenado a ser empalado y asado. Después de la visión del super héroe elegido por los suyos con los otros por testigos, y luego la del General victorioso, habiendo simbólicamente devorado a su enemigo y asumido su naturaleza, viene el retrato del hombre preso, encadenado y humillado. No se le da la oportunidad de morir luchando como un guerrero valiente. En lugar del tronco de triunfo o de la vistosa corona de esmeraldas, lleva la soga del reo al cuello y el hierro del yugo en los pies. Aparece Caupolicán:

Descalzo, destocado, a pie, desnudo,  
dos pesadas cadenas arrastrando,  
con una soga al cuello y grueso ñudo,  
de la cual el verdugo iba tirando,  
cercado en torno de armas, y el menudo  
pueblo detrás, mirando y remirando  
si era posible aquello que pasaba,  
que, visto por los ojos, aún dudaba. (XXXIV, 472).

En medio de las masas estupefactas, sube la escala del "tablado" como si fueran tablas en un espectáculo y se acerca al palo del sacrificio. Sin embargo, conserva su dignidad y soberbia hasta el final. Incluso aquí tiene su estatura heroica en virtud de su gran tamaño que se yuxtapone al "menudo pueblo". Caupolicán empuja fuertemente al verdugo negro que considera como un ser inferior, un esclavo indigno de tocarlo con su "bruta mano", y sin ofrecer resistencia, "le sentaron después con poca ayuda / sobre la punta de la estaca aguda" (XXXIV, 473). Se maravilla el hablante del heroísmo sobrehumano del torturado que aguanta "sin que labio ni ceja se torciese / sosegado [hasta quedar] de la manera / que si asentado en tal modo estuviera" (XXXIV, 473). Se sorprende el hablante/personaje de que el dolor intenso no le haya deformado las facciones. Completan los españoles la ofensa, asietándolo de cien flechas. El testigo añade conmovido que este número le parece poco para permitir que por estas heridas saliera un espíritu tan grande (XXXIV, 474).

Mediante tales símiles hiperbólicos Ercilla logra ofrecer la imagen serena e imponente de un rey en su trono, muerto con los ojos abiertos. Este aspecto físico final es importante porque esta última "mirada", aparte de sugerir una resistencia a doblegarse, trae a la mente el ojo que asemeja

un "granate colorado" del primer tríptico. Aunque no le queden al héroe las esmeraldas conquistadas en el segundo cuadro, aún conserva el rubí de su propio ojo. De tal forma que el tercer cuadro hace juego con los anteriores, ofreciendo una imagen sosegada, la del Cristo en paz consigo mismo, retrato más renacentista que barroco. Además, legiones de incrédulos lo tocan para cerciorarse de su muerte como si fuera invencible o inmortal, venerándolo a la manera de un santo, dudando de su muerte como si fuera "cosa de sueño o fantasía" (XXXIV, 474). En este momento se cumple el destino de Caupolicán y se perfila su grandeza. Es tan grande la admiración del hablante/personaje por el supliciado que afirma que de haber estado presente no hubiera permitido la ejecución de tan cruel sentencia (XXXIV, 474). Obviamente Ercilla reprueba los procedimientos de los suyos y no tolera la injusta crueldad perpetrada contra un ser tan excepcional.

El hecho de que Caupolicán se haya convertido antes del tormento permite colocar este *tableau* en la galería de retratos de mártires. Se piensa en el asaetamiento de San Sebastián. No obstante, se nota una inversión de papeles. El indio del Nuevo Mundo es torturado por defender a su patria y esto se hace a pesar de su reciente bautizo. Por otro lado, los conquistadores que pretenden evangelizar no aplican los preceptos caritativos de Cristo. La gente supuestamente civilizada del viejo mundo se convierte en bárbara. Es cierto que en la época de la Inquisición los *auto-da-fé* se llevaban a cabo inclusive cuando se retractaba el hereje o profesaba la fe cristiana. A pesar de que este proceder no representa un hecho aislado, Ercilla magnifica el horror de la sentencia despiadada del super héroe, dándole proporciones particulares de tipo universal. Además, la traición a raíz de la caída de Caupolicán es reminiscente de la de Judas. El indio traidor, Andresillo, también promete entregar al jefe supremo "antes que se descubra el claro día", y después del hecho se esconde lleno de temores (XXXIII, 462). Hasta la esposa de Caupolicán, Fresia, lo delata a la vista de todos, dándole el golpe de gracia. Irónicamente, el General traicionado se deja capturar sin resistencia. Lo cual constituye otro paralelo con Cristo. Todo concuerda para que se cumpla el destino solitario del héroe mítico. El suplicio representa un doble símbolo: es el castigo humillante de los criminales, pero también es la etapa indispensable por la cual tiene que pasar el héroe mítico para cumplir su misión. Explica Campbell que al iniciar su jornada, el héroe tiene que cruzar un umbral para realizar hazañas y pruebas que implican a veces su muerte (por desmembramiento o crucifixión). Gracias a este rito de pasaje, se efectuará su retorno vivificante, a veces mediante su resurrección (246).

Reaparece el "Árbol de la Vida", o sea el "libano" de la prueba, en forma de madero de sacrificio, situando así a Caupolicán en el "Centro del Mun-

do." Se cierra el círculo con una vuelta a la imagen inicial, ya que por "Centro" suele hacerse la comunicación entre tierra, cielo e infierno en creencias chamánicas. Caupolicán asciende al cielo a la vista de su pueblo.<sup>7</sup> Para los cristianos, su alma ya tiene salvación, pero le han propinado el infierno terrenal. Por este rito de la ascensión se cumple el "renovado integral" simbólico tanto del árbol sagrado como de la Cruz (*Images* 21). Se proyecta el renacer del héroe profetizado por Caupolicán en su prisión. El General araucano es consciente de su inmortalidad en potencia cuando predice que "luego habrá otros mil Caupolicanos" (XXXIV, 470). Representa un arquetipo que volverá a reencarnarse, cobrando así dimensiones universales. Por su parte, Ercilla le da nueva vida en forma de mito cuando la glorificación gráfica tiene algo de onírico. Se piensa en los trípticos de Bosch que revelaban los peores instintos de los hombres y cuyo lenguaje pictorial desafia, agarrando la total atención del que observa. Aquí la precedencia del valor moral va a los araucanos. Se sigue visualmente la trayectoria odisea del héroe indígena que se impone más que cualquiera en la obra. El intento del conquistador español de aniquilar su identidad a pesar de su existencia resulta vano, puesto que Caupolicán, a pesar de haber muerto, persiste como leyenda. Afirma Campbell que "la función de un mito es servir a la manera de un poderoso lenguaje pictórico para la transmisión de la sabiduría tradicional" (256). En el caso de *La Araucana*, Ercilla expresa su admiración frente al otro y sus reacciones al imaginarse en el papel del español despiadado. Al mismo tiempo que se contempla en el otro, se ve reflejado en el otro a los ojos del mundo. Pintadas en un tríptico, se encuentran resumidas tanto la conquista como el choque entre dos culturas mediante la figura mítica del héroe patriota, prefigurando la crudeza del Nuevo Mundo. Gracias a la visión poética de Ercilla, Caupolicán participa del tiempo y del lugar sagrados del mito.

#### • NOTAS

<sup>1</sup> Véase el estudio de José Durand "Caupolicán, clave historial y épica de *La Araucana*". Apunta Durand que "Tanto impresiona la aparición de Caupolicán en el canto II, cuando vence la prueba del madero, como la dignidad y valor con que muere en el XXXIV. La versión original del poema es en 35 cantos (Madrid, 1597) y allí esta escena constituye el gran final climático". Añade el autor: "Todas las ediciones modernas se obstinan en seguir la ed. póstuma en 37 cantos (Madrid, 1597), aunque no hay prueba de que el propio Ercilla injertara esas octavas, fueran suyas" (368).

<sup>2</sup> Aparte de las opiniones presentadas por William Melczer al respecto, véase

artículo de Hugo Montes, "El héroe de *La Araucana*".

<sup>3</sup> La fuerza expresiva del arte visual está ejemplificada en el canto X del *Purgatorio* de Dante. El narrador/protagonista se maravilla ante el *visibile parlare* de los bajorrelieves—esculpidos en el mármol blanco de la montaña—que representan escenas de la historia religiosa y secular (134).

<sup>4</sup> En el segundo capítulo de *La Fable mystique*, Michel de Certeau expone su teoría del lenguaje icónico en su análisis de *El jardín de las delicias* de Bosch.

<sup>5</sup> Utilizo el término "Salvaje noble" en su acepción convencional como arquetipo romántico. Por supuesto, ello no sugiere que la intención de Ercilla haya sido la de forjar a conciencia este modelo, anteponiéndose a su desarrollo decimonónico. No obstante, el lector contemporáneo percibe intuitivamente el paralelo que existe entre el héroe indígena y las versiones románticas a que apunto. Por otra parte, Michel de Certeau explica en *La Fable mystique* que el concepto occidental del "hombre salvaje" no sólo es anterior al descubrimiento de los "salvajes" del Nuevo Mundo sino que sirvió de modelo para organizar esa experiencia (279).

<sup>6</sup> En *Images et symboles*, Mircea Eliade cita el estudio de H. de Luba, *Aspects du Bouddhisme* acerca del simbolismo cristiano de la Cruz (61). Asimismo menciona el artículo de Louis Beirnaert "Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétiennes" en referencia al simbolismo del ascenso (62).

<sup>7</sup> Según Eliade, el término chamanismo abarca las místicas arcaicas y primitivas (*Images* 219).

#### • OBRAS CITADAS

- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy: Purgatorio*. Trad. John Sinclair. New York: Oxford UP, 1961.
- Beirnaert, Louis. "Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétiennes." *Eranos-Jahrbuch* 19 (1951): 41-63.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton UP, 1973.
- Certeau, Michel de. *La Fable mystique*. Paris: Gallimard, 1982.
- Le Clezio, J. M. G. *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. France: Gallimard, 1988.
- Durand, José. "Caupolicán, clave histórica y épica de *La Araucana*." *Revue de littérature comparée* 52 (1978): 367-89.
- Greenblatt, Stephen Jay. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Lubac, H. de. *Aspects du Bouddhisme*. Paris: Le Seuil, 1951.
- Melcer, William. "Ercilla's Divided Heroic Vision: A Re-Evaluation of the Epic Hero in *La Araucana*." *Hispania* 56 (1973): 216-21.

- Montes, Hugo. "El héroe de *La Araucana*." *Cuadernos hispanoamericanos* (1964): 258-68.
- Eliade, Mircea. *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*. France: Gallimard, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Myths, Dreams, and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. Trad. Philip Mairet. New York and Evanston: Harvvard Torchbooks, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1983.
- Ercilla y Zuñiga, Alonso de. *La Araucana*. Sexta ed. México: Editorial Porrúa, 1988.