

“UN OJO SIN LUZ DE NACIMIENTO”:
DISCAPACIDAD DE CAUPOLICÁN EN *LA ARAUCANA* Y *CANTO*
*GENERAL*¹

“UN OJO SIN LUZ DE NACIMIENTO”:
CAUPOLICÁN’S DISABILITY IN LA ARAUCANA AND CANTO
GENERAL

Diego Alegría
Universidad de Wisconsin-Madison
alegra@wisc.edu

RESUMEN

Este artículo argumenta que la discapacidad de Caupolicán, un héroe mapuche tuerto, funciona como recurso literario y como categoría interpretativa en *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) de Alonso de Ercilla y *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, en especial dentro de la llamada “prueba del tronco”. Aunque no se menciona de manera explícita su anomalía física, ambos textos despliegan distintas retóricas visuales. En el Canto II de *La Araucana*, una visión exótica y maravillosa se detiene, a la vez que erotiza la fuerza del toqui mapuche y su cuerpo discapacitado. Esta mirada limitada y este discurso colonial otorgan el carácter épico del líder araucano dentro de la recepción española y europea. En el poema “Toqui Caupolicán” de Neruda, el mundo natural retrata el poderío del héroe y su discapacidad ignorada a partir de una retórica realista, sustentada en imágenes metafóricas. Esta figuración encarna la resistencia comunal y la unión geográfica del pueblo mapuche dentro de la recepción chilena e hispanoamericana. Así, desde la inclusión de la discapacidad como categoría analítica, crítica y contrastiva, este artículo explora la materialidad de la metáfora y su rol en la caracterización de personajes épicos indígenas.

PALABRAS CLAVE: Estudios de la discapacidad, materialidad de la metáfora, Caupolicán.

¹ Este artículo está basado en el ensayo final escrito para el seminario de postgrado “Discourses of Disability before 1800” [“Discursos de la Discapacidad antes de 1800”], impartido por la Dra. Elizabeth Bearden en el semestre de primavera del año 2020 en el Departamento de Inglés de la Universidad de Wisconsin-Madison.

ABSTRACT

This article argues that the disability of Caupolicán, a one-eyed Mapuche hero, functions as a literary resource and as an interpretative category in Alonso de Ercilla's *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) and Pablo Neruda's *Canto General* (1950), especially within the "trunk test" scene. Although this physical anomaly is not explicitly mentioned, both texts display different visual rhetoric. In Canto II of *La Araucana*, an exotic and marvelous vision eroticizes the strength of the Mapuche toqui and his disabled body. This colonial discourse (Chilean/European) generates the epic character of the Araucanian leader. In the poem "Toqui Caupolicán" by Neruda, the natural world portrays the power of the hero and his ignored disability through a realist rhetoric, fostered by metaphorical images. When received in the Chilean and Latin American context, this figuration embodies the communal resistance and geographical union of the Mapuche people. Thus, by including disability as an analytical, critical, and contrastive category, this article explores the materiality of metaphor and its role in the characterization of indigenous epic characters.

KEY WORDS: *Disability studies, materiality of metaphor, Caupolicán.*

Recibido: 10 de octubre 2022.

Aceptado: 5 de mayo 2023.

Pocos lectores recuerdan que el toqui Caupolicán (desconocido-1558) era tuerto. El poema épico *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) incluye su documentación histórica y su representación literaria más famosa (Zugasti 4). El Canto II retrata al héroe mapuche y presenta su elección como toqui. Pese a referirse de manera indirecta a su discapacidad, el narrador se focaliza en el poder retórico y la fuerza física de Caupolicán en la denominada "prueba del tronco" o "episodio del madero". Numerosos poetas de Hispanoamérica han reescrito esta escena, desde Rubén Darío en *Azul* (1890), pasando por José Santos Chocano en *Alma América* (1906), hasta Pablo Neruda (1904-1973) en *Canto General* (1950). A diferencia de *La Araucana* y su empleo de la narración, el autor chileno retrata al líder araucano mediante una cadena superpuesta de imágenes telúricas en el poema "Toqui Caupolicán".

A pesar del extenso archivo histórico y literario sobre el héroe mapuche, su discapacidad no ha sido objeto de interés por parte de críticos ni de lectores (Zugasti 5). *La Araucana* la menciona solo una vez por medio de una perífrasis y un símil: "tenía un ojo sin luz de nacimiento / como un fino granate colorado" (I: 2, vv. 455-6); *Canto General*, en cambio, acumula metáforas y metonimias relativas a la visión, como "mirada hundida" (vv. 28-29) y "ojos implacables" (v. 30). En ambos textos, el régimen visual distingue la representación de Caupolicán en dos direcciones: primero, *invisibiliza* su discapacidad para, luego, *visibilizar* la "mirada fija" (*staring* en inglés) de sus espectadores. Cabe preguntarse, entonces, ¿de qué manera la visión y el cuerpo

de Caupolicán, un personaje épico indígena, activan una serie de retóricas visuales, discursos coloniales y representaciones espaciales de la discapacidad?

Este artículo argumenta que la figura discapacitada de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General* funciona como recurso literario y categoría interpretativa. Aunque no existe referencia directa respecto a su discapacidad, ambos textos se apoyan en diferentes retóricas visuales, desplegadas desde lo exótico, pasando por lo maravilloso, hasta lo realista. Estas estrategias actúan como prácticas normativas sobre el líder mapuche, su retrato y sus acciones.

Pese a que la mirada fija sobre Caupolicán reviste sentidos colectivos, geográficos y cosmológicos en ambos textos, sus discursos sobre la discapacidad difieren de forma sustantiva. En el Canto II de *La Araucana*, una mirada exótica y maravillosa erotiza y distingue la fuerza del toqui y su anomalía física. Para el lector español y europeo, esta visión limitada y este discurso colonial producen el carácter épico del líder mapuche. En el poema de Neruda, el mundo natural encarna el poderío del héroe y su discapacidad ignorada desde un retrato realista, anclado en imágenes metafóricas. Para el lector chileno e hispanoamericano, esta representación sugiere la resistencia comunal y la unión geográfica del pueblo mapuche. Así, la mirada tuerta de Caupolicán constituye una metáfora material, cargada por los contextos sociales, la fabricación espacial y los discursos coloniales en torno a la discapacidad.

El artículo se divide en tres secciones. La primera desarrolla las categorías fundamentales de análisis e interpretación, a saber, la materialidad de la metáfora (Mitchell, 2002), la mirada fija y sus retóricas visuales (Garland-Thomson, 2002), y la geografía de la discapacidad (Gleeson, 1999). La segunda sección realiza una lectura contrastiva respecto a la representación literaria de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*, con atención a la prueba del tronco, pero también con alusión a la escena del empalamiento. La tercera sección concluye con las principales contribuciones de esta lectura retórica para el estudio de la figuración literaria de la discapacidad en personajes épicos indígenas.

MATERIALIDAD DE LA METÁFORA, RETÓRICAS VISUALES, GEOGRAFÍA DE LA DISCAPACIDAD

La materialidad de la metáfora corresponde a un tratamiento representacional en torno a la discapacidad dentro de los textos literarios. Según David Mitchell, las anomalías físicas y cognitivas funcionan como metáforas materiales para una serie de abstracciones textuales y estructuras discursivas (16). En otras palabras, a partir de la metáfora, el cuerpo discapacitado activa un conjunto de significados sociales, políticos, culturales, metafísicos y cosmológicos. En la representación literaria de Caupolicán, este proceso metafórico es realizado por la mirada fija y sus retóricas visuales, y por la fabricación social y espacial de la naturaleza.

La visión del cuerpo “capaz” o “capacitado” (*ableist body* en inglés), condicionada por discursos hegemónicos y estructuras normativas, determina el cuerpo discapacitado. Mediante diferentes recursos retóricos, esta mirada construye una relación visual y disciplinaria entre espectador y espectáculo en la representación literaria. Para Rosemarie Garland-Thomson, esta manipulación se desarrolla a través de cuatro retóricas visuales: lo maravilloso, lo sentimental, lo exótico y lo realista (58). Para efectos de este artículo, dejaremos de lado la estética sentimental, ausente en la figuración literaria de Caupolicán en Ercilla y Neruda². Mientras lo maravilloso capitaliza la discapacidad como marca de distinción, capaz de producir asombro y admiración, lo exótico la representa como cuerpo alienado y distante, extraño y erótico, como sucede en *La Araucana*. La retórica visual realista, en cambio, pretende minimizar la distancia entre espectador y espectáculo por medio de una descripción generalmente despersonalizada, una intención manifiesta en *Canto General* a través de una cadena superpuesta de imágenes telúricas.

Dentro de lo exótico y lo maravilloso, el tópico del “noble salvaje” sostiene la representación colonial de personajes indígenas discapacitados. Esta convención activa un discurso de “superación” de la discapacidad (*overcoming* en inglés) para transformar al sujeto colonizado en héroe épico. En otras palabras, este tópico es un recurso temático que posiciona, de manera estratégica, la valentía, el dominio y la posesión de los conquistadores europeos sobre las comunidades indígenas. A través de la figura del noble salvaje, la fascinación exótica y maravillosa invisibiliza el cuerpo discapacitado en *La Araucana*, pero también lo posiciona dentro de una genealogía respecto a otros personajes literarios y sujetos históricos con discapacidad; por ejemplo, Polifemo y Aníbal³. Como sabemos, estos modos estéticos y retóricos están también delimitados por la fabricación discursiva de la naturaleza.

El cuerpo discapacitado se manifiesta y reproduce en formas socioespaciales, denominadas “geografías de la discapacidad”. Para Brendan Gleeson, estos patrones, que oprimen y condicionan las anomalías físicas y cognitivas, están determinados por relaciones dominantes de poder (27-28). En la representación literaria, estas formas socioespaciales, encarnadas en retóricas visuales, marcan el cuerpo discapacitado como otredad textual y cultural. En otras palabras, la lectura crítica de la figuración

² Según Garland-Thomson, la retórica visual de lo sentimental representa al discapacitado como una víctima indefensa a través de la piedad y la inspiración. En esta figuración, el espectador se transforma en un “salvador”, guiado por un deber moral de protección.

³ Ambos personajes sufren la misma anomalía física de Caupolicán, aspecto trabajado por Francesco Petrarca en su poema *África* (primera edición, 1501) desde matices épicos y mitológicos, como en el símil: “in aspect fierce and wild, / he [Hannibal] seems like Polyphemus when he bursts / from his Aeolian cave in frenzied rage” (7: vv. 1114-5).

literaria debe revisar la materialidad del cuerpo discapacitado desde sus relaciones geográficas y desde su fabricación social, con atención a la mirada fija y sus retóricas visuales. Por esa razón, en la siguiente sección, abordaremos la representación literaria de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*, con énfasis en los horizontes de expectativas, las convenciones épicas y la metáfora de la visión, presente tanto en el cuerpo discapacitado como en la mirada fija de los lectores y espectadores.

RETRATO DE CAUPOLICÁN: HÉROE ÉPICO, CUERPO DISCAPACITADO

En *La Araucana*, historia y crónica constituyen modos de representación literaria (Berlin 13), enmarcados, a su vez, en la tensión genérica entre épica y romance, como postula David Quint (1993). El poema sostiene su relato mediante un narrador-cronista, partícipe de ciertos eventos históricos presentados, motivado por los tópicos de “lo visto y lo vivido” y “las armas y las letras”. En el Canto II, perteneciente a la Primera Parte (1569), el retrato del líder mapuche se sitúa entre cuatro acciones centrales: la discordia por la elección militar, la prueba del tronco, la investidura de Caupolicán y la batalla del Fuerte Tucapel. Pese al carácter histórico del relato, Ercilla no fue testigo de la hazaña del héroe araucano, ocurrida probablemente en 1553, después de la muerte de Pedro de Valdivia: el poeta español viajó a Chile en mayo de 1557 y se instaló en dicho territorio por alrededor de dieciocho meses. Para componer este canto, Ercilla se basó en testimonios mapuches y españoles sobre la elección del toqui, pero enmarcó esta reescritura bajo los modelos literarios de Virgilio, Lucano y Ariosto, con atención especial al retrato épico de Caupolicán y al paisaje sureño de Chile (Zugasti 17)⁴. Sin embargo, Imogen Sutton ha demostrado cómo el tercer capítulo del libro *Discorsi* (1531) de Nicolás Maquiavelo influenció la representación de la asamblea militar y deliberativa del pueblo mapuche, semejante a la comunidad política veneciana durante el Renacimiento (421).

Antes del episodio del madero, el narrador caracteriza al líder araucano como candidato a toqui, con énfasis en sus atributos físicos y morales. Su anomalía es la

⁴ Respecto al registro histórico de Caupolicán, los siguientes títulos constituyen las fuentes documentales y literarias, respectivamente: por un lado, la *Crónica y su relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile* (acabada en 1558) de Jerónimo de Vivar, la *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575* (terminada en 1757) de Alonso de Góngora Marmolejo, la *Crónica del reino de Chile* (concluida en 1584) de Pedro Mariño de Lobera, los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete* (publicada en 1613), y *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile* (acabada en 1614); y, por otro lado, los poemas épicos *La Araucana* de Ercilla y *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Para esta síntesis, he ampliado la enumeración de Miguel Zugasti (5-6) a partir del artículo de Miguel Ángel Auladell Pérez (22).

primera cualidad destacada por medio de la perífrasis y del símil: “tenía un ojo sin luz de nacimiento / como un fino granate colorado” (I: 2, vv. 455-6). La analogía se focaliza en el colorido rojo y en el carácter singular del ojo tuerto, simbolizado por el granate. No obstante, según la voz narrativa, otras virtudes se superponen a esta anomalía física: “pero en lo que en vista le faltaba / en la fuerza y esfuerzo le sobraba” (I: 2, vv. 456-7). Este enunciado activa un discurso de superación, capaz de impulsar su carácter sobrehumano y de excelencia, contrario a lo “normal” y lo “común”. Así, este discurso permite elevar a Caupolicán como héroe épico.

Después de mencionar su discapacidad, el retrato del líder araucano muestra atributos físicos y morales. El catálogo de adjetivos perfila el estatuto épico del toqui mapuche para, desde allí, satisfacer convenciones literarias y horizontes de expectativas pertenecientes al lector español y europeo. En este retrato de Caupolicán, la enumeración se desplaza desde sus aptitudes como líder: “varón de autoridad, grave y severo” (I: 2, v. 460), “amigo de guardar todo derecho” (I: 2, v. 461), “justiciero” (I: 2, v. 462), “sabio, astuto, sagaz, determinado” (I: 2, v. 456); hasta sus habilidades físicas como guerrero: “noble mozo de alto hecho” (I: 2, v. 459), “de cuerpo grande y revelado pecho” (I: 2, v. 463), “hábil, diestro, fortísimo y ligero” (I: 2, v. 464). Mediante adjetivos táctiles y sinécdoques corporales, el narrador asocia el cuerpo del toqui con el tronco de un roble, analogía central dentro de *La Araucana* y *Canto General*. En este perfil, la mirada del narrador invisibiliza la discapacidad del héroe mapuche por medio de la manipulación retórica y el empleo consciente de convenciones épicas. Esta norma literaria condiciona al cuerpo indígena y discapacitado de Caupolicán para transformarlo en un cuerpo colonial y “capacitado”.

En sintonía con el lector español y europeo, la mirada del narrador está regulada por el tópico del noble salvaje. Este catálogo hiperbólico de virtudes físicas y morales permite justificar la hazaña épica de la conquista militar y del dominio colonial. A su vez, la figura del noble salvaje invisibiliza cualquier desventaja, error o anomalía del personaje indígena, a favor de su presentación heroica y sobrehumana, superior a su comunidad. Sin embargo, conviene recordar la tesis de Beatriz Pastor (1983/1988) en torno a los discursos narrativos en *La Araucana*. A través del tópico del noble salvaje, el poeta español critica de manera indirecta la caracterización colonial, animalizada y paternalista del indígena americano en Cristóbal Colón, entendido como “bestia”, “animal” o “pieza” (Pastor 355); en Hernán Cortés, comprendido como “infiel”, “bárbaro” o “natural” (355); y en Bartolomé de las Casas, identificado como “inocente” (357). Pese a su discurso mistificador, Ercilla representa al individuo mapuche como personificación de la libertad, el honor, la fuerza y el orgullo. Estos principios enmarcan el retrato épico de Caupolicán, a la vez que activan un discurso de superación y un horizonte de expectativas respecto a la discapacidad.

En la prueba del tronco, la animación de los ciclos del día construye la geografía de la discapacidad desde fórmulas épicas europeas, tópicos pastoriles y motivos

bíblicos (Martínez 138). El territorio chileno y la ceremonia araucana constituyen el escenario ideal para la aparición de dioses europeos antiguos: “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores” (I: 2, vv. 483-4); así como de paisajes bucólicos mediterráneos: “y a los marchitos campos restauraba / la fresca perdida y sus colores” (I: 2, vv. 487-8). De esa forma, la mirada del narrador y la recepción del lector descansan, a la vez que conquistan la representación literaria no solo del cuerpo discapacitado de Caupolicán, sino también de la comunidad mapuche, del ritual militar y del paisaje sureño.

El territorio araucano, tal como la discapacidad del toqui, se configura como otredad textual y espacial, un paisaje que debe ser superado o reemplazado por una estética colonial. Más aún, en esta figuración literaria, el narrador se detiene en los sentidos visual y táctil de la percepción, en particular el “tejido” del amanecer: “las nubes a bordar de mil labores” (I: 2, v. 484); el colorido de los campos: “la fresca perdida y sus colores” (I: 2, v. 487); y la luz matutina sobre el paisaje campestre: “aclarando aquel valle la luz nueva” (I: 2, v. 489). Para Caupolicán, el dominio de la vista es limitado no solo por su discapacidad física, sino también por la mediación colonial y la manipulación retórica de la voz narrativa. Más aún, durante la prueba del tronco, el discurso directo del líder mapuche no es reproducido. Así, la mudez de Caupolicán implica un silenciamiento forzado, a favor del tópico del noble salvaje y la evidencia de su carácter épico.

En la escena del madero, no hay mención alguna a la visión o discapacidad del toqui araucano. Las propiedades materiales del tronco se asocian con las virtudes físicas de Caupolicán, enfatizadas a nivel rítmico por la rima consonante “-oso”: “asiendo del tronco duro y ñudoso” (I: 2, v. 492), “de ver el fuerte cuerpo tan nervoso” (I: 2, v. 496). Este vínculo se forja a través de la manipulación retórica y la representación erotizada del contacto entre tronco y cuerpo. A su vez, la rima consonante (“-oso”) implica fuerza animal al vincularse de manera acústica con la palabra “oso”. De esa forma, la mirada tanto del narrador como del lector español y europeo es exótica. Junto con ello, esta representación está siempre acompañada por una visión de la destreza física de Caupolicán, anclada en el tópico del noble salvaje, para elevar su estatuto épico y para perfilar un discurso de “superación”; por ejemplo, en el símil: “como si vara delicada / se lo pone en el hombro poderoso (I: 2, v. 493-4).

Respecto a los espectadores, el relato del cronista se detiene también en la población mapuche, su silencio y su mirada atónita: “La gente enmudeció maravillada / de ver el fuerte cuerpo tan nervoso” (I: 2, v. 495-6). Pese a la existencia de una retórica visual de lo exótico, condicionada por la recepción española y europea, el narrador crea la ilusión de lo maravilloso a través de la perspectiva mapuche. Sin embargo, la mudez y la admiración constituyen marcas textuales de cómo el cronista manipula la agencia indígena en términos de voz y representación.

En la escena del tronco, la mirada del narrador presenta a Caupolicán como “bárbaro”: “El bárbaro sagaz de espacio andaba” (I: 2, v. 499). Con este sustantivo, el cronista implica al pueblo mapuche y su modo cultural de elección militar por medio de la metonimia. Bajo la lectura española y europea, esta elección verbal activa la oposición binaria entre “civilización” y “barbarie”, entre mundo colonial y mundo colonizado. En otras palabras, pese al estatuto épico de Caupolicán por su poderío físico, su cuerpo indígena y discapacitado está marcado como otredad tanto a nivel visual como discursivo. A su vez, el narrador describe el episodio del madero como “fiesta”: “Salió la clara luna a ver la fiesta / del tenebroso albergue húmedo y frío” (I: 2, vv. 506-7). Esta figuración desprende una retórica visual que fluctúa entre lo exótico y lo maravilloso, capaz de ocultar el peso material y simbólico del tronco en tanto resistencia contra la conquista española, motivo central de *Canto General* y su representación de Caupolicán.

La duración de la prueba del tronco (tres días y dos noches) le permite a Ercilla no solo hiperbolizar la destreza física de Caupolicán, elevar su estatuto épico y suspender el acontecer bélico (Perelmuter-Pérez 133), sino también demostrar su oficio escritural y su educación humanista para posicionarse dentro del canon literario europeo. Este efecto temporal le posibilita iterar y transformar los ciclos del día desde convenciones y tópicos literarios. Esta representación estilizada del paisaje se construye, al mismo tiempo, como instrumento de poder (Massmann 216) y como geografía de la discapacidad. De esa forma, el cuerpo de Caupolicán se figura como espectáculo y entretenimiento para la comunidad mapuche y para la audiencia española y europea. A su vez, esta imagen del territorio se focaliza en el dominio perceptual de la visión, limitada para el líder araucano: “claro día” (I: 2, v. 500); “largas sombras” (I: 2, v. 501), “al ocaso la luz” (I: 2, v. 503).

Bajo una lectura metapoética, el poderío físico de Caupolicán, la prueba del tronco y su iteración episódica constituyen elementos figurales y narrativos al servicio del virtuosismo literario de Ercilla, es decir, de su puesta en escena frente a la tradición épica europea. Así, el cuerpo discapacitado no solo activa estructuras discursivas e ideológicas, sino también mecanismos literarios y horizontes de expectativas. En *Canto General*, estas convenciones poéticas y modos de expresión serán modificados desde el ejercicio de la reescritura y desde un marco latinoamericanista de enunciación.

En el final de la escena, la prueba del tronco se figura como anomalía. Con un grado de ambigüedad, el cronista se refiere tanto al tronco como a Caupolicán y/o su lanzamiento: “Era salido el sol cuando el inorme / peso de las espaldas despedía / y un salto dio en lanzándole disforme” (I: 2, vv. 547-9). En este sentido, el modo mapuche de elección militar es entendido como discapacidad o barbaridad a los ojos del cronista y, por extensión, a la audiencia española y europea. Esta marca textual muestra la retórica visual de lo exótico, presente y activada en la representación del paisaje sureño y la comunidad araucana. Al final de la prueba, la narración del cronista reproduce la voz

colectiva mapuche: “Sobre tan firmes hombros descargamos / el peso y grave carga que tomamos” (I: 2, vv. 553-4). Para Ercilla, el “peso” y la “grave carga” implican la empresa sobrehumana de la guerra contra el ejército español; para Neruda, este peso constituye un símbolo material respecto al quiebre histórico y al sentido futuro de los pueblos mapuche y chileno como grupos colonizados, proyectados, así, a la región latinoamericana.

Por otro lado, en una suerte de prolepsis extraliteraria, el narrador reflexiona en torno al legado icónico y la herencia cultural de Caupolicán como héroe épico durante la conquista española, todo ello desde la hipérbole: “que ausentes muchas leguas dél temblaban / y casi como a rey le respetaban” (I: 2, vv. 561-2). En este sentido, la fama de Caupolicán se figura a niveles espacial y temporal mediante su reescritura literaria e historiográfica, especialmente en manos de la poesía modernista (Darío y Santos Chocano) y de vanguardia (Neruda)⁵ Por último, el símil “casi como a rey le respetaban” evidencia el código monárquico presente en la mirada colonial del narrador, así como también la distancia hiperbólica entre dicha constitución y la estructura militar y política del pueblo mapuche, regida por toquis y caciques, respectivamente.

El episodio del madero se opone a la muerte de Caupolicán, relatada en el Canto XXXIV de *La Araucana*. Bajo nuestra lectura, este contraste se genera a través del rol invertido del tronco: el madero ya no es símbolo material de destreza física ni poderío épico, sino, más bien, una herramienta violenta para la ejecución del líder mapuche. En esta escena, la mirada se redirecciona, ahora desde el toqui con su cuerpo discapacitado

⁵ Respecto a los poemas “Caupolicán” de Darío y Santos Chocano, ambos despliegan las mismas retóricas visuales de *La Araucana*, es decir, lo exótico y lo maravilloso, sin referencia explícita a la discapacidad del toqui mapuche, pese al constante uso del campo visual. Todo ello está mediado por la condensación narrativa y descriptiva, propia del género del soneto. El poema de Darío fue publicado en el diario *La Época* en noviembre de 1888 y luego incorporado en la segunda edición de *Azul* (1890). Este texto destaca por la destreza literaria del poeta nicaragüense, encarnada a través de la elipsis temporal y la iteración sintáctica, en particular el terceto inicial: “Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día, / Le vio la tarde pálida, le vio la noche fría” (vv. 9-10). Por su parte, el soneto de Santos Chocano apareció en el poemario *Alma América* (1906) dentro de la sección “Tríptico heroico”. Allí, el episodio del madero propicia la videncia onírica de Caupolicán respecto al futuro de la conquista española y la resistencia mapuche: “Andando, así, dormido, vió en sueños al verdugo” (v. 9). Aunque esta imagen puede vincularse a los motivos de la ceguera y el vaticinio —recordemos, por ejemplo, a Tiresias—, no existen suficientes marcas textuales para sostener este argumento. En este sentido, a diferencia de Darío y Santos Chocano, el poema “Toqui Caupolicán” de Neruda transforma el material figural y discursivo de *La Araucana* desde el empleo de una retórica visual realista, apoyada en imágenes metafóricas. Este contraste explica nuestra elección de las fuentes primarias.

hacia los espectadores: “estuvo allí parado un rato, viendo / el gran concurso y multitud de gente / que el increíble caso y estupendo / atónita miraba atentamente” (III: 34, vv. 160-1). Si en la prueba del tronco el cronista omitía de manera estratégica la mirada del héroe araucano, aquí la voz narrativa revela cómo Caupolicán se vuelve consciente de su cuerpo marcado, observado y normado, ya sea por el español, el mapuche o el lector. Por su parte, la perspectiva de la audiencia está mediada por una retórica visual de lo exótico y lo maravilloso, manifiesta en este espectáculo violento desde lo atónito y lo terrible.

Tal como el episodio del madero, la muerte de Caupolicán muestra la destreza literaria de Ercilla en octavas reales altamente estilizadas. Al decir de Ricardo Padrón (2004), esta escena constituye una instancia homoerótica de amplias resonancias coloniales: “No el aguzado palo penetrante, / por más que las entrañas le rompiese / barrenándole el cuerpo, fue bastante / a que al dolor intenso se rindiese” (III: 34, vv. 224-7). El empalamiento es entendido como una penetración violenta, sodomita y forzosa del cuerpo colonizador frente al cuerpo colonizado, capaz de suspender las tensiones entre las fuerzas masculinas de la conquista española y las de la resistencia mapuche. Bajo nuestra lectura, esta escena reprime, inmoviliza y castiga la destreza de Caupolicán, activada en el episodio del madero. Para Neruda, el empalamiento no reviste un lenguaje marcado por connotaciones de género, sino, más bien, se apoya en la metamorfosis vegetal de Caupolicán, metáfora y motivo central de nuestra interpretación de *Canto General*.

El poema “Toqui Caupolicán” pertenece a *Los Libertadores*, cuarta sección del libro monumental de Neruda. Este capítulo presenta retratos épicos y monólogos dramáticos de héroes precolombinos, como Moctezuma, Atahualpa, Lautaro y Caupolicán; e independentistas, como Miranda, San Martín, O’Higgins y Bolívar. Al igual que *La Araucana*, *Canto General* es un poema épico y un documento enciclopédico (Santí 38), capaz de combinar crónica con historiografía. El libro de Neruda se basa no solo en el modelo de Ercilla, sino también en textos de ciencia natural, historias generales y poemas modernos de largo aliento, como *Alocución a la Poesía* de Bello, *Leaves of Grass* de Whitman y *Cantos* de Pound, entre otros. A su vez, este poemario conjuga una visión marxista, redentora y latinoamericanista respecto al desarrollo histórico del continente. Bajo este marco, el poema “Toqui Caupolicán” reescribe la escena del tronco en clave telúrica y metafórica.

El texto de Neruda se focaliza en la metamorfosis del cuerpo en árbol y del individuo en naturaleza. El origen del líder araucano es vegetal y arbóreo; su cuerpo se asocia con la violencia natural por medio de la metáfora: “En la sepa secreta del raulí / creció Caupolicán, torso y tormenta” (vv. 1-2). A nivel acústico, la cadena descriptiva “torso y tormenta” resuena con la palabra “tronco”, símbolo material de la elección militar mapuche. Este modo constituye al héroe araucano desde su nacimiento y transforma su cuerpo discapacitado en árbol: “anduvo el árbol, / anduvo el árbol duro de

la patria” (vv. 5-6). En estos versos, anáfora y amplificación refuerzan el liderazgo de Caupolicán y la dificultad de la resistencia, así como también reescriben la atención temporal de Ercilla respecto a la prueba del tronco. Si *La Araucana* había figurado al toqui mapuche como cuerpo discreto, *Canto General* extiende estos límites hacia el dominio vegetal, motivo que entrecruza la sección *Los Libertadores*, como señala Mark Mascia (149).

La mirada fija de los invasores se concentra en el cuerpo animado de la naturaleza: “Los invasores vieron el follaje / moverse en medio de la bruma verde, / las gruesas ramas y la vestidura / de innumerables hojas y amenazas” (vv. 7-10). Si antes la palabra “tronco” la asociábamos con “torso y tormenta”, ahora el término “ramas” se relaciona con “armas” tanto a nivel figural como acústico. A diferencia de los paisajes bucólicos y mediterráneos de *La Araucana*, el hablante se focaliza en la vegetación sureña. Este nuevo enfoque sostiene la resistencia de Neruda respecto a las convenciones épicas y al horizonte de expectativas español y europeo. A su vez, en el pasaje anterior, la sinécdoque cumple una función doble. Permite fijarse en elementos arbóreos (“ramas”; “hojas”) y sus metáforas (“bruma verde”, “vestidura”), a la vez que conecta árbol con bosque y Caupolicán con mapuches: “el tronco terrenal hacerse pueblo, / las raíces salir del territorio” (vv. 11-12).

Dentro del poema, la naturaleza es un actor comunal, capaz de resistir las fuerzas españolas e invertir el motivo de la invasión. De esa forma, el territorio mapuche no se construye desde una retórica visual de lo exótico y lo maravilloso, es decir, el cuerpo no se vuelve objeto de la mirada colonial o “capacitada”. Para Neruda, el estatuto épico se extiende desde Caupolicán hacia la naturaleza y el pueblo mapuche en tanto unidad de resistencia: “Otros árboles con él vinieron” (v. 15). Si en *La Araucana* la prueba del tronco se desplaza a nivel léxico y discursivo entre la “fiesta” y lo “barbárico”, en *Canto General* esta escena es un episodio simbólico de odio y dolor, pero también de comunión dentro del pueblo mapuche frente a la conquista, reforzado mediante la anáfora, la asonancia y la aliteración: “Toda la raza de ramajes rojos, / todas las trenzas del dolor silvestre, / todo el nudo del odio en la madera” (vv. 16-8).

En la tercera estrofa, el hablante presenta la discapacidad física de Caupolicán como secreto y enmascaramiento por medio de la metáfora: “Caupolicán, su máscara de lianas / levanta frente al invasor perdido” (vv. 19-20). El rostro revelado del líder mapuche se retrata mediante la negación de símbolos precolombinos, hispánicos y monárquicos: “no es la pintada pluma emperadora, / no es el resplandeciente collar del sacerdote, / no es el guante ni el príncipe dorado” (vv. 21-23). Esta caracterización pretende construir una imagen verosímil de Caupolicán, apoyada a nivel sintáctico por la anáfora y el paralelismo. En este sentido, Neruda invierte el retrato épico y colonial del líder mapuche, presente en *La Araucana*, para esbozar un perfil más realista, pero, de modo paradójico, a partir de la amplificación metafórica. Este impulso desmitificador

se despliega a lo largo de *Canto General*, especialmente, como apunta Mascia, en las secciones *Los conquistadores* y *Los Libertadores* (21).

Más adelante, la tercera estrofa se centra en los atributos físicos del rostro de Caupolicán y su metamorfosis vegetal desde la estrategia del catálogo y la yuxtaposición de imágenes: “es un rostro del bosque, / un mascarón de acacias arrasadas, / una figura rota por la lluvia, / una cabeza con enredaderas” (vv. 24-27). Las anomalías físicas marcan el rostro de Caupolicán y el de la naturaleza como un símbolo material, es decir, como una imagen desfigurada que excede su discapacidad. En este pasaje, el desenmascaramiento de Caupolicán permite dismantelar su retrato épico, construido por Ercilla y reproducido por la historiografía colonial y la literatura latinoamericana. En otras palabras, la reescritura de Neruda desarticula la representación épica y renacentista del héroe mapuche al recuperar y transformar la materialidad del cuerpo discapacitado.

El poema ha empleado, entonces, tres mecanismos metafóricos: la metamorfosis vegetal, la resistencia comunal y el desenmascaramiento. En la última estrofa, la discapacidad física de Caupolicán es sugerida por medio de metonimias y metáforas: “De Caupolicán el Toqui es la mirada / hundida, de universo montañoso, / los ojos implacables de la tierra” (vv. 28-30). El número singular del sintagma “mirada hundida” caracteriza la anomalía física del líder mapuche, pero contrasta con la imagen de “los ojos implacables de la tierra”; allí, el número plural es impreciso, relativo a la fuerza y valentía de los mapuches y de la naturaleza. Este carácter ambiguo se construye mediante la densidad metafórica del texto, que funciona, a su vez, como una desviación del carácter épico y narrativo de *La Araucana*.

Al final del poema, la referencia implícita a la discapacidad es relevante al comparar la representación literaria de Ercilla y de Neruda. Si *La Araucana* señala primero la anomalía física de Caupolicán desde la perífrasis y el símil, lo hace para perfilar su estatuto épico desde un discurso de la superación y desde el tópico del noble salvaje, todo ello enmarcado por el horizonte de expectativas español y europeo. En cambio, *Canto General* se sirve de la metáfora como mecanismo persuasivo para la metamorfosis vegetal, la resistencia natural y el desenmascaramiento, con el objeto de revelar, desde allí, las marcas materiales y simbólicas del cuerpo discapacitado. Si las retóricas visuales de lo exótico y lo maravilloso se utilizan para ocultar la discapacidad de Caupolicán, Neruda manipula dicha representación de manera realista desde la yuxtaposición de imágenes metafóricas. No obstante, esta mirada “realista” no disminuye las diferencias; las hiperboliza producto de la densidad figural dentro del texto lírico de Neruda.

Los últimos versos del poema también resultan ser ambiguos. Como en *La Araucana*, el hablante emplea el término “titán” para revelar el estatuto épico de Caupolicán: “y las mejillas del titán son muros / escalados por rayos y raíces” (vv. 31-32). Esta asociación activa los horizontes de expectativas de los lectores familiares a las

representaciones literarias del líder mapuche, a la vez que transforma estas convenciones desde la figura de los “rayos” y “raíces”. Esta referencia refuerza el vínculo del toqui araucano con el mundo vegetal y temporal de la naturaleza tanto en lo celeste (“rayos”) como en lo terrestre (“raíces), enfatizado, a su vez, por medio de la aliteración. En otras palabras, estas imágenes evidencian la densidad material, simbólica y metafórica de Neruda, así como también su reescritura radical de *La Araucana*. La discapacidad física de Caupolicán es, entonces, una marca textual y un recurso estratégico para invertir las convenciones, modelos y géneros literarios anteriores. Este fenómeno permite la emergencia de diferentes retóricas visuales y de nuevas geografías de la discapacidad.

El poema “El empalado”, también de la sección “Los Libertadores” de *Canto General*, revela la muerte de Caupolicán. Mediante una elipsis sintáctica y narrativa, el sujeto representa la ejecución del héroe mapuche con la figura del empalado. A diferencia de “Toqui Caupolicán”, este poema no se refiere a la discapacidad del líder militar ni tampoco utiliza la visión como campo semántico. Pese a ello, el texto sostiene el tópico de la metamorfosis y la sinécdoque de Caupolicán como Arauco y el pueblo mapuche para denunciar el dolor de la resistencia. A su vez, al igual que en *La Araucana*, la prueba del tronco, con su energía épica y su poderío material, contrasta con el empalamiento de Caupolicán, con su tono elegíaco y su retórica violenta.

La transformación del cuerpo humano en cuerpo arbóreo, motivo central dentro de *Canto General*, se realiza desde la confluencia entre los tópicos del sueño y de la muerte a través de imágenes metafóricas y yuxtapuestas: “era solo un sueño del bosque, el árbol que se desangraba” (vv. 16-17). La ejecución del héroe militar suspende no solo las fuerzas mapuches, sino también el bosque sureño: “Arauco replegó su ataque verde” (v. 4). Aquí la muerte de Caupolicán se representa con atención a la sinestesia y la materialidad del cuerpo humano y arbóreo, todo ello organizado desde el asíndeton y la parataxis: “sintió en las sombras el escalofrío, / clavó en la tierra la cabeza, / se agazapó con sus dolores” (vv. 5-8).

La ejecución de Caupolicán se describe de manera simbólica en el poema, una escena que es vista por la comunidad mapuche (“Arauco”), los conquistadores españoles (“carcajadas extranjeras”) y los lectores. A través de su dicción y sintaxis, el texto logra encarnar el desangramiento sobre la tierra, motivo central en *Tercera Residencia* (“Venid a ver correr la sangre por las calles”) y *Canto General*. En este sentido, para Neruda, el árbol sangrante constituye una síntesis simbólica del dolor y la resistencia mapuche contra el dominio español, pero también la posibilidad de la herencia histórica y la libertad futura, una muerte ahora convertida en vida, en versos de singular maestría, alto poder elíptico y condensación lírica: “Hacia las raíces caía. / Hacia los muertos caía. / Hacia los que iban a nacer” (vv. 26-28).

CONCLUSIÓN

Este ensayo ha analizado la representación de Caupolicán y su discapacidad en *La Araucana* de Ercilla, y su transformación escritural en *Canto General* de Neruda. En el poema renacentista, la caracterización del toqui mapuche está determinada por la imitación de modelos literarios, por retóricas visuales de lo exótico y lo maravilloso, por el tópico del noble salvaje y por convenciones épicas en la representación paisajística. A nivel social y textual, estos patrones fabrican la anomalía física de Caupolicán, cuestión que activa estrategias coloniales y “capacitadas” en la caracterización del héroe indígena. *Canto General*, en cambio, se desliga de la estructura narrativa de *La Araucana* para representar al líder mapuche desde la acumulación y yuxtaposición de imágenes telúricas. La referencia implícita a la discapacidad se presenta de manera estratégica al final del poema después de la metamorfosis vegetal, la unión comunal de la naturaleza y el desenmascaramiento de Caupolicán. El poema de Neruda, condicionado por un horizonte de expectativas marxista, utiliza la anomalía física como un signo material y simbólico del dolor y la resistencia de la comunidad mapuche, y, por extensión, del pueblo chileno y latinoamericano contra cualquier dominio colonial o fuerza opresora.

Esta propuesta de lectura ha empleado las categorías de la geografía de la discapacidad, la mirada fija y sus retóricas visuales, y la materialidad de la metáfora, con el objeto de instalar el fenómeno de la discapacidad como discurso cultural, construcción social y fabricación espacial. No obstante, una dimensión no explorada por los teóricos de estos conceptos ha sido la influencia de las relaciones coloniales de poder en la representación de las anomalías físicas y cognitivas. Nuestro método de lectura, inédito dentro de los estudios literarios de habla hispana, ha permitido establecer cómo la materialidad del cuerpo discapacitado activa estructuras discursivas coloniales a través de la metáfora. Estas normas están determinadas por el uso de géneros, convenciones y modelos literarios, capaces de manipular la figuración de las anomalías físicas y cognitivas. Desde allí, nuestra lectura se ha encargado de dismantelar cómo el ejercicio de la reescritura implica también activar, reproducir o transformar los discursos, geografías y fabricaciones sociales en torno a las comunidades indígenas y las poblaciones con discapacidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Auladell Pérez, Miguel Ángel. “Los araucanos como personajes literarios”. *América sin nombre* 9-10 (2007): 21-6.
- de Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2018.
- Chocano, José Santos. *Alma América: poemas indo-españoles*. París: Bouret, 1933.

- Darío, Rubén. *Azul.../ Cantos de la vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- Garland-Thomson, Rosemarie. “The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography”. *Disability Studies: Enabling the Humanities*, Ed. R. Garland-Thomson, B. Jo Brueggemann y S. Snyder. New York: MLA, 2002: 56-75.
- Gleeson, Brendan. *Geographies of Disability*. Londres: Routledge, 1999.
- Lerner, Isaías. “Introducción”. *La Araucana*, Alonso de Ercilla. Madrid: Cátedra, 2018: 7-53.
- Martínez, Miguel. “Writing on the Edge: The Poet, the Printer, and the Colonial Frontier in Ercilla’s *La Araucana* (1569-1590)”. *Colonial Latin American Review* 26. 2 (2017): 132-53.
- Mascia, Mark. “Redefining Civilization: Historical Polarities and Mythologizing in *Los conquistadores* of Pablo Neruda’s *Canto General*”. *Atenea* 27.2 (2007): 137-57.
- Massmann, Stephanie. “Recorrer, deslindar, distribuir: representaciones del espacio en *La Araucana* y en *El Cautiverio Feliz*”. *Taller de Letras*, 50.S1 (2012): 215-28.
- Mitchell, David T. “Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor”. *Disability Studies: Enabling the Humanities*, Ed. R. Garland-Thomson, B. Jo Brueggemann y S. Snyder. New York: MLA, 2002: 56-75.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2017.
- Padrón, Ricardo. “Love American Style: The Virgin Land and the Sodomitic Body in Ercilla’s *Araucana*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 34.3 (2000): 561-84.
- Pastor, Beatriz. *Discursos Narrativos de la Conquista*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Perelmuter-Pérez, Rosa. “El paisaje idealizado en *La Araucana*”. *Hispanic Review* 54.2 (1986): 129-46.
- Petrarca, Francesco. *Africa*. Trad. Thomas G. Bergin y Alice S. Wilson. Yale UP, 1977.
- Quint, David. *Epic and Empire*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Santí, Enrico Mario. “Introducción”. *Canto General*, Pablo Neruda. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018: 23-106.
- Sutton, Imogen. “‘De gente que a ningún rey obedecen’: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 91.4 (2014): 417-35.
- Zugasti, Miguel. “El toqui Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura”. *Colonial Latin American Review* 15.1 (2006): 3-28.

