

## JUAN DE CASTELLANOS Y WILLIAM OSPINA (FUNCIÓN Y USO POLÍTICO DE LA ÉPICA)

JUAN DE CASTELLANOS AND WILLIAM OSPINA  
(FUNCTION AND POLICAL USE OF EPIC POETRY)

**JORGE URRUTIA**

Catedrático Emérito  
Universidad Carlos III de Madrid  
España  
[urrutia.gomez@gmail.com](mailto:urrutia.gomez@gmail.com)

*No debe tanto a Homero el griego bando  
porque cantó sus hechos soberanos,  
como a Juan Castellanos castellanos,  
que los va en las estrellas colocando.*

Sargento Mayor Lázaro Luis Iranzo

**Resumen:** El novelista colombiano William Ospina publicó en 1999 *Las auroras de sangre*, libro dedicado a comentar el poema épico renacentista de Juan de Castellanos *Elegías de varones ilustres de Indias*, que narra la conquista de Nueva Granada y que Ospina considera el descubrimiento poético del país. Este ensayo plantea hasta qué punto puede considerarse el poema de Juan de Castellanos como un texto clásico, y se pregunta por las razones que pudieron llevar a un autor contemporáneo a interesarse por el poema más largo nunca escrito en español; cree encontrarlas en la función política y fundacional que siempre tuvo la épica y que Ospina actualiza en el presente de Colombia.

**Palabras clave:** William Ospina, Juan de Castellanos, poesía épica, épica renacentista, función política de la literatura, literatura colombiana, literatura latinoamericana.

**Abstract:** The Colombian novelist William Ospina published *Las auroras de sangre* (The Dawn of Blood) in 1999, a book dedicated to commenting on the Renaissance epic poem by Juan de Castellanos *Elegías de varones ilustres de Indias* (Illustrious

Men of the Indies Elegies's), which narrates the conquest of New Granada and which Ospina considers the poetic discovery of the country. This essay raises the extent to which the poem by Juan de Castellanos can be considered a classic text, and questions the reasons that could have led a contemporary author to be interested in the longest poem ever written in Spanish; he believes he finds them in the political and foundational function that the epic has always had and that Ospina updates in the present of Colombia.

**Keywords:** William Ospina, Juan de Castellanos, epic poetry, Renaissance epic, political function of literature, Colombian literature, Latinoamerican literature.

*Recibido: 10.02.2023. Aceptado: 08.06.2023.*

A veces los libros pasan sin hacer ruido, sin recibir el liviano peso de las miradas. Otras, los ojos que en ellos se posan tal vez no fueran los idóneos, y los libros no reciben una atención que consiguiera descubrir en ellos su mejor mérito. La publicación, en 1999, del libro de William Ospina *Las auroras de sangre* no debió pasar casi desapercibida para la crítica erudita<sup>1</sup>. El poeta y ensayista colombiano (no daría a conocer novelas hasta más tarde) hace un detenido comentario del poema narrativo más largo de la literatura española, 113.609 versos, *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589)<sup>2</sup>, de Juan de Castellanos. Ospina, fascinado por la historia que narra o crea el poema, emprendería más tarde la escritura de una trilogía novelesca compuesta por *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012), y reflexionaría de nuevo sobre América, la con-

<sup>1</sup> Utilizaré, según la norma de la revista, el sistema de referencia de la American Psychological Association (por "American" se refiere a estadounidense), que se ha venido imponiendo, por influencia de las publicaciones técnicas norteamericanas, pese a las confusiones que ocasiona en temas humanísticos. Indicaré, cuando sea posible, la fecha de la primera publicación (en Humanidades ésta resulta muy significativa) y en la bibliografía final expresaré la edición utilizada, a la que siempre se refieren los números de página.

<sup>2</sup> Más allá de alguna posible recopilación de cantos anónimos de origen antiguo, parece que es el poema más largo de la literatura universal. Realmente, y como bien detalla Manuel Alvar (1972), hay que considerar que en 1589 solo se publica la primera parte de la obra, la segunda y tercera se imprimieron en la BAE en 1847, el "Discurso de Drake", que pertenece a la tercera, apareció en 1921 y la cuarta parte se conoció impresa en 1886, ya en la edición de Paz y Melia. Posteriormente ha habido, que yo sepa, tres ediciones completas: una en dos volúmenes editada en Caracas en 1930 y 1932, otra en cuatro tomos de la Presidencia de la República de Colombia, en 1955, y la que utilizo, en un único y grueso volumen, edición preparada por el propio Gerardo Rivas, prólogo de Javier Ocampo López e índices de Cristóbal Acosta Torres.

quista y la colonización en sus ensayos *América Mestiza* (2004) y *El dibujo secreto de América latina* (2014).

Lo que me lleva a interesarme por la publicación del volumen de Ospina no es sólo la calidad del comentario —producto más de un creador atento que de un filólogo, lo que le da un aire muy particular al libro—, sino interrogarme por el motivo que llevó al autor a preocuparse por una obra tan poco leída y aparentemente tan fuera de época. Hacia el final de su libro, escribe: “La obra de Castellanos no fue recibida por la España de su tiempo y la verdad es que tampoco fue recibida por la América de la que tan clarividamente había surgido [...], pero durante siglos, una y otra vez, se alzaron voces para repetir con desgano, con fatiga, con decepción, incluso, que sus virtudes poéticas eran casi nulas” (Ospina, 1999, 397)<sup>3</sup>. El escritor colombiano parece que pretendía, de algún modo, poner de actualidad la obra de Castellanos o, al menos, hacerla presente en la cultura de su país. En este artículo deseo entender el libro de Ospina dentro de la crítica de la poesía épica como género y de la poesía épica culta renacentista, con el horizonte de la función política de la literatura.

De buscarle antecedentes al libro de William Ospina, podría traerse a colación uno algo anterior. Me refiero a “*Orlando furioso*” di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (Calvino, 1995), pero los motivos por los que ambos escritores modernos se acercaron al poema épico renacentista son diferentes. Calvino tiene un afán divulgador y, de hecho, su libro se origina en una serie de emisiones radiofónicas preparadas para la radio italiana en 1968. Ospina, en cambio, cumple una intención, tal vez didác-

<sup>3</sup> Pese a lo que afirma Ospina, cierto eco institucional sí ha tenido el poema, como demuestra la existencia de un librito de uso docente firmado por Isaac J. Pardo (1974). El mismo Isaac J. Pardo, en la monografía que le dedica al poeta (pp. 67-72), hace una revista histórica de la opinión de los críticos que pudiera haber influido en el convencimiento de Ospina. Manuel Ballesteros, en un libro sobre Gonzalo Jiménez de Quesada, sólo cita las *Elegías...* en dos ocasiones; una para decir que fueron tardías y poco difundidas (p. 10); otra para juzgar los versos ripiosos (p. 101). Giovanni M. Zilio (1972) repasa la crítica de la obra de Castellanos desde el siglo XVIII y aparecen nombres importantes que se ocuparon del poema, entre ellos Vergara y Vergara, Fernández Espino, Miguel Alonso Caro, Paz y Melia, Menéndez Pelayo, Coester, González Palencia, Picón Salas, Jorge Zalamea, María Rosa Lida, Rivas Sacconi, Antonio Curcio Altamar, etc. Lo que sí es cierto es que suelen ser trabajos eruditos e históricos, pero apenas si hay preocupación por interpretar el poema ni por integrarlo realmente en la cultura colombiana; de ahí la importancia del libro de William Ospina.

tica, pero desde luego sí política —en el mejor significado de la palabra, aquel al que se refiere Jacques Rancière (2007, 15) cuando afirma que “la literatura hace política en tanto literatura”<sup>4</sup>—, y esto es precisamente lo que me atrae del libro del escritor colombiano, su puesta en relieve de la significación de *Elegías de varones ilustres de Indias* en la contemporaneidad, dentro del campo de la responsabilidad política que le ha cabido siempre al relato épico<sup>5</sup>. Este es un aspecto que permanece al margen del estudio estrictamente filológico, es cierto, pero también fuera del histórico porque, aunque la obra literaria pueda considerarse desde la temporalidad originaria del enunciado, cabe que la contemplemos desde la temporalidad de la lectura<sup>6</sup>.

### **Función y uso**

Al inicio del ensayo “Perché leggere i classici”, que da título a un libro, Italo Calvino (Calvino 1995) afirma que “I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: *Sto rileggendo... e mai Sto leggendo*”. Es una propuesta de definición que va modulándose con las siguientes que ofrece el conocido autor italiano. Así, la segunda se refiere a que los clásicos constituyen una riqueza para los lectores, pero cobran más valor “per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli”. De modo que consideramos obras literarias clásicas las que nadie confiesa no conocer, posiblemente porque la aparente familiaridad con ellas

<sup>4</sup> Rancière vuelca su interés en la producción del enunciado (“...hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir”), mientras que a mí me ocupan o preocupan la recepción y el uso circunstanciado del mismo (en mi propio léxico teórico: la conformación del texto).

<sup>5</sup> “...El poeta de *Mío Cid* pone bien de manifiesto que su *historia* de Rodrigo Díaz no tiene como finalidad satisfacer la curiosidad de las gentes [...] o dar noticia [...] sino [...] utilizar la prestigiosa personalidad del héroe para difundir [...] un sistema de valores ético-políticos y proponer un nuevo orden más favorable a los intereses de los nuevos grupos sociales en alza” (Catalán, 2001, 405). Arnold Hauser (1951), siguiendo a Joseph Bédier, traía ya a colación la idea de que los cantos rolandianos responden a los intereses de los monasterios del camino francés a Santiago.

<sup>6</sup> Lino Leonardi (2014) y Fernández Ordóñez (2014) promueven una ecdótica que consiga reconstruir el proceso diacrónico de las obras medievales aceptando las variantes de los copistas como procesos de lectura.

responde a la marca de distinción que, según es sabido, estudiase Pierre Bourdieu. Pero, además, tienen estas el valor de permanecer en la memoria “mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale” (tercera definición) y, al integrarse en la memoria colectiva, están todos convencidos de que la conocen por lo que “ogni prima lettura è in realtà un rilettura” (quinta definición). Así Leonardo Sciascia en *Ore di Spagna* puede asegurar que en España es donde menos se lee el *Quijote*, porque todo el mundo cree que lo conoce (Sciascia 1988). La última de las catorce definiciones de “clásico” ofrecidas por Calvino que voy a traer a colación es la séptima, según la cual una obra clásica es aquella que llega a nosotros trayendo en sí la huella de las lecturas que precedieron a la nuestra. Por eso, la buena comprensión de un clásico exige saber desde dónde y en qué momento histórico se lleva a cabo, pues resulta imprescindible que el receptor sea consciente de la distancia temporal que existe entre el pasado del enunciado y el presente de la lectura.

Ya podemos entender la diferencia entre el concepto del libro de William Ospina y el del *Orlando* de Italo Calvino. Ospina se enfrenta a una obra del siglo XVI, pero no a un clásico porque, socialmente, con *Elegías de varones ilustres de Indias*, dada su escasa difusión tanto por práctica escolar como por dedicación adulta —probablemente por miedo a sus más de cien mil versos—, no existe posibilidad de presumir de su lectura, considerándose el conocimiento de las *Elegías*, por eso, más como una rareza que como una distinción. Nunca se integró el poema de Juan de Castellanos en el inconsciente colectivo, ni puede el lector actual sentir la huella de lectores e interpretaciones anteriores. Resulta, pues, lícito preguntarse si William Ospina quiso tan solo hacer un ejercicio erudito o bien tenía alguna pretensión distinta.

Una obra literaria es un objeto fabricado, fijado. Es producto de un artificio. No hay arte alguno (según la segunda acepción académica<sup>7</sup>) sin artificio. Por eso Claude-Edmonde Magny, en su *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, escrita en 1943 a un jovencísimo Jorge Semprún, puede aceptar que la técnica consigue el artificio, pues la obra literaria depende de un hallazgo feliz y de un perfeccionamiento voluntario (Magny 2012, 29). El hallazgo feliz

<sup>7</sup> “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”.

es una manifestación —tal vez la más importante— de lo que conocemos como la inspiración. El “perfeccionamiento voluntario” es una clara perífrasis para referirse a la técnica.

Un enunciado es comparable a un lago artificial. La forma, el perímetro, se han fijado, en principio para siempre; su contorno no varía. Puede, eso sí, el lago contemplarse y apreciarse de modos diversos: integrado en el paisaje, como lugar de descanso y vacaciones, como superficie para distintos deportes, como depósito de agua... Pero nada de aquello provoca que el lago cambie. Surge la pregunta: ¿Para qué sirve el lago? ¿Qué pretendía la técnica al intervenir en la naturaleza y reorganizarla? Refiriéndonos al enunciado literario, ¿qué valor de uso tiene ese objeto fabricado? ¿Cuál es la función que cumple o puede cumplir una obra literaria? Y debemos anotar ya que la función la ha podido prever el escritor en el momento de componer su obra, pero no necesariamente<sup>8</sup>. E igual sucede con el uso.

El término “función”, según el diccionario de la Real Academia Española, es la capacidad de actuar de los seres vivos o las máquinas. En general, se refiere a la relación de un elemento con otro, de modo que se establezca alguna dependencia en la interacción. A este entendimiento de la “función” le falta distinguirla de la “finalidad”, pues esta exige que se cumpla una función y un uso del objeto, pero la función no tiene por qué limitarse a una única finalidad<sup>9</sup>. Giramos en torno de las preocupaciones de la teoría de la recepción, procedimiento parcial de análisis de la obra literaria, como explica Hans Robert Jauss, que no puede prescindir de los estudios filológicos e históricos, aunque a mí me tentaría más el concepto de “historia de los efectos” (Jauss 1978, 244)<sup>10</sup>.

Desde Boris Tinianov, al menos, sabemos que una obra literaria inte-

<sup>8</sup> Francisco Marcos Marín (1971, 55) emplea el término “función” de modo muy similar: “La epopeya tiene una función eminentemente colectivista. Por ello propongo que este nombre se aplique incluyendo la función, diferenciándolo semánticamente de los términos poema épico, poema narrativo o cantar de gesta”. El concepto de “función” no es meramente externo, sino que condiciona el modo de construcción de la obra literaria y propicia su uso.

<sup>9</sup> No se emplea aquí el término “uso” con el mismo significado que lo hace Inés Fernández Ordóñez quien, aunque asimismo lo considera en virtud de la diacronía de la lectura, lo limita al trabajo inmediato de los copistas y a las variantes que puedan introducir en el enunciado.

<sup>10</sup> R. Mandelkow: “Probleme der Wirkungsgeschichte”; en *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 2, 170, pp. 71-84, citado por Jauss (1978, 243).

ractúa con todo el sistema literario, por un lado, y con el contexto histórico-social, por otro, en una doble función. Ambas posibilidades sobrepasan la pragmática lingüística y se reclaman de lo que se ha denominado la “pragmática integrada”, que pretende contextualizar el enunciado completo en el entorno literario y social donde se presenta y estudia el modo en que se relaciona con él. Hermenéuticamente tendremos que preocuparnos por la función de la substancia del enunciado, entendiendo por substancia aquello que, en una obra literaria, tiene vocación de trascendencia. Me refiero al contenido como historicidad argumentada, porque la organización formal es un artificio cuya finalidad consiste, precisamente, en manifestar la sustancia en un artefacto: la obra literaria, en el caso que nos va a ocupar: el poema épico. Este, en cuanto artefacto, interactúa con el contexto social y cómo lo hace constituye la función que permite el uso.

En primera conclusión podemos aceptar que la obra literaria es un artefacto, un objeto lingüístico complejo que, si bien puede estudiarse en su composición estructurada de elementos e, incluso, a la manera de una estrategia argumentativa, funciona como unidad en un medio determinado. Importa, así, en ella la significación —esto es: el significado que sufre alteraciones en virtud de las distintas circunstancias de manifestación del objeto— más que el significado.

## **La épica antigua y medieval**

El poema épico antiguo y medieval, según todos los estudiosos, actúa en un medio caballeresco y en las condiciones del reposo del guerrero. Cabe preguntarse por la recepción que el poema tenía entre otras clases sociales presentes, por ejemplo, en la plaza de la localidad donde también podía actuar el juglar<sup>11</sup>, pues se suele únicamente hablar de los jóvenes nobles,

<sup>11</sup> Arnold Hauser (1955, I, 194) afirma: “Al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera, se transforma de poesía exclusivamente de clase en arte de todos. El hecho de que fuera posible sin más este desplazamiento de arriba abajo y que el mismo género de poesía pudiera ser comprendido y gozado por las clases altas y bajas casi al mismo tiempo, solo se puede explicar porque la distancia cultural entre señores y pueblo no era entonces, ni tampoco durante mucho tiempo, tan grande como fue entonces, ni tampoco durante mucho tiempo, tan grande como fue después”. No queda claro, en Hauser, cómo se extingue la cultura nobiliaria, ni cuándo ni en qué zonas de Europa.

de sus mujeres e, incluso de los hijos de los señores del castillo<sup>12</sup>. Ramón Menéndez Pidal opina que “las gestas no eran solo cantadas en las comidas solemnes de los caballeros. Se cantaban también ante el pueblo, [...] convocando a las turbas en la plaza”<sup>13</sup>, aunque se resiste a “que un mismo juglar cultivase a la vez ambos géneros, narrativo y lírico”. Pero los ejemplos que ofrece de intervenciones ante la gente común son ya tardíos.

Si en la *Iliada* no aparecen cantores (salvo el propio Aquiles que canta una vez para distraerse), en la *Odisea* se especifica la materia del recitado: después de la comida, la Musa “inspiró al aedo para que cantase las hazañas de unos héroes, / de una acción cuya fama llegó por entonces al cielo / anchuroso: la disputa entre Ulises y Aquiles Pelida...” (I, 72-76). Y en un par de ocasiones se refiere a los receptores: “...tendieron / los galanes sus manos y ya que quedaron su hambre / y su sed satisfechas tornaron su mente a otras cosas / [...] Hermosísima cítara entonces le puso un heraldo / en las manos a Femio, [...] / él las cuerdas pulsó y entonó un bello canto... [...] Un aedo famoso cantaba en medio y sentados / los demás en silencio le oían; narraba el regreso / desastroso de Ilión que a los dánaos impuso Atenea” (I, 149-155 y 325-327).

Sabemos ciertamente que la relación del poema épico con su público se mantiene durante el período caballeresco y más acá. Incluso la audiencia puede distinguir y clasificar los recitadores o cantores. En la poesía oral popular finlandesa del siglo XIX (que transmite una obra de tanta amplitud

<sup>12</sup> Léon Gautier hace una narración casi novelesca del proceso de recepción: un día el caballero, que está aburrido en su castillo [la traducción es mía] “ve llegar a su torre una suerte de músico errante que lleva a su espalda una especie de violín. Es un juglar, uno de aquellos que únicamente cantan viejas Gestas. Se lo acoge, se le hacen fiestas. Después de comer, le levanta, pasea por su instrumento el grueso arco curvo, anuncia amablemente que va a cantar, reclama modestamente silencio y, con una voz fuerte, comienza [...]. Como está de buen humor, fresco y bien dispuesto, no se detiene hasta el momento de la muerte de Roland [...]. Al terminar cada tirada lanza el grito *Aoi*, ejecuta un retorneo y sigue. [...] Preguntémosnos por qué impresiones debía producir en esos barones del siglo XI. Se hallaban a sí mismos, completamente, en esos versos. Esta poesía estaba hecha a su imagen. [...] Me parece oír los gritos de alegría que profería el auditorio cuando el juglar le mostraba un sarraceno cortado en dos, tanto él como su caballo, con un único y mismo esfuerzo. Los propios niños, educados en las ideas militares, harían coro y al día siguiente jugaría al *sarraceno*. [...] En cuanto a las mujeres, no se extrañarían en modo alguno del escaso lugar que ocupaba la mujer en esos cantos viriles” (Léon Gautier 1872, LXXII-LXXIII). La edición de 1875 cambia levemente el subtítulo, pues sustituye “introduction historique” por “commentaire” y modifica la introducción.

<sup>13</sup> Ramón Menéndez Pidal 1957, 293. La cita siguiente es de la p. 39.

como el *Kalévala*), “los cantores eran casi siempre hombres o mujeres viejos, algunos de ellos ciegos, plenamente en la tradición homérica (como por ejemplo Miihkali Perttunen)”. El recitado de los poemas épicos era “por lo general incumbencia de los hombres y las lamentaciones incumbencia de las mujeres, pero los diferentes géneros se mezclaban con frecuencia” (Laitinen 1992, 19)<sup>14</sup>.

Gaston Paris también aseguraba que las canciones de gesta se componían para la clase de guerreros (Paris 1902, VIII) y, el historiador medievalista francés Georges Duby explicaba, en 1964, con mayor amplitud quiénes constituían el público de caballeros de los poemas y cantares de gesta medievales, en su libro *Hommes et structures du Moyen Âge*: “La jeunesse formait le public para excellence de toute la littérature que l’on appelle chevaleresque, et qui fut sans doute composée avant tout à son usage” (Duby 1973, 213-225)<sup>15</sup>. A continuación comenta que, cuando el mal tiempo impedía salir al *juven* Arnoud d’Ardres, hacía que le contasen historias para distraerlo. A veces podía ser algún fragmento de *Tristán e Isolda*, pero también las gestas de los anteriores señores del castillo. Arnoud era hijo del conde Baudoin de Guines, fue armado caballero en 1181 y permaneció *juven* durante trece años, hasta que se casó. Lo que se entendía entonces por *juventud*, según Duby, era, a la vez, la pertenencia a una clase de edad y una cierta situación en la sociedad militar y en las estructuras familiares. Incluso sucede que, a la hora de elaborar la saga familiar, se carezca de memoria para las personas o los hechos de un siglo atrás, y genealogos especializados inventaban un antepasado heroico sobre el que construir la historia de la familia o del clan. El historiador concluye que no carecería de interés reconsiderar la temática de la literatura caballeresca en virtud de los gustos, de los prejuicios, de las frustraciones y del comportamiento cotidiano de los “jóvenes”. El folklore, creo yo, pudo servir de

<sup>14</sup> De Miihkali Perttunen conservamos una espléndida fotografía fechada en 1894. Pertenecía a una saga de bardos y su padre fue uno de los principales informantes de Elia Lönnrot, quien recopiló los cantos del *Kalévala* entre 1835 y 1849. A los juglares ciegos se refiere brevemente Ramón Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, pp. 27/28.

<sup>15</sup> “Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII siècle”, incluido en Duby 1973, 213-225, de donde cito a lo largo de este párrafo. Duby proporciona unos datos significativos que amplían el conocimiento del público nobiliario y guerrero de los cantares ya descrito por los historiadores de la literatura.

modelo o coincidir para ofrecer una imagen heroica de los ancestros.

El libro de Thompson *El cuento folklórico* sitúa en su índice con el número T68 el tema de la rica heredera real conquistada, gracias a una proeza, por un brillante aventurero que así consigue establecerse lejos de su país de origen y convertirse en cabeza de una poderosa familia. Aplicando la teoría actancial de Algirdas Julien Greimas, podemos sustituir la princesa de los cuentos por cualquier objeto deseado, por ejemplo *la victoria* o *el reconocimiento de la patria* (Greimas 1966 y 1970). También cabe pensar en *la unión de la etnia*, en *la unión del país*, etc.

En 1933 el profesor belga Servais Étienne defendía el estudio filológico frente al histórico, pero observaba, por ejemplo, que el público ya, generalmente, no ha leído el poema “Hymne”, de Victor Hugo, en su contexto original. Lo que suele reconocer son los seis primeros versos, grabados en muchos monumentos urbanos dedicados a los muertos en la guerra del catorce. El contexto de los versos se constituye, entonces, por las circunstancias en las que el público los lee y por los monumentos sobre los cuales aparecen transcritos. Cualquiera que hubiera sido la intención del autor, el contexto les asigna una significación (*sens*) (Etienne 1933, 74-75). Tenemos, pues, que suponer que el lector actual de *Elegías de varones de Indias*, de Juan de Castellanos, no puede encontrarle la misma significación que quien hubiera leído el largo poema en 1590, y tras de este convencimiento debe de marchar el libro de William Ospina.

En la *Iliada*, los griegos no solamente seguían la historia de una guerra, más o menos mítica, sino que encontraban en el poema un manual de procedimientos de actuación social y material. También se justificaban los héroes desde la historia, convirtiéndolos en semidioses que obtienen su poder del pasado de las mismas divinidades. Esto se simboliza con el cetro de Agamenón, fabricado por Hefesto para Zeus, quien lo entregó al mensajero Argicida para que Hermes se lo pasara a Pélope y éste a Atreo de quien, a su muerte, lo heredó Tiestes, terminando en poder de Agamenón. Si la *Odisea* es un poema de aventuras centrado en crear un tópico, el del *homo viator*, la *Iliada* es un verdadero poema épico que no se limita a contar, enseñar o divertir, sino que tiene una clara finalidad política<sup>16</sup>, surgida de la nece-

<sup>16</sup> La épica homérica ya preparó la distinción que harán los medievalistas franceses entre epopeyas y narraciones (*romans*). La *Iliada* es un canto épico colectivo en el que la

sidad sentida en la península griega al verse amenazada por las ciudades de lo que hoy llamaríamos la península turca, de la que solamente la separa el estrecho del Mar de Mármara. Esto no lo explicita el enunciado que conservamos pero, contextualizado geopolíticamente, comprendemos que es necesario dominar el estrecho para llegar al Mar Negro y a la Cólquida, lugar especialmente rico. De aquí el mito de los argonautas y el vellocino de oro. Resulta difícil entender las guerras de Troya, y el poema mayor que las mitifica, sin comprender la importancia del control sobre el estrecho. La saga de poemas que culmina en el largo recitado homérico, surge sin duda de esa preocupación y, a la vez, la crea<sup>17</sup>.

La ensayista francesa Simone Weil, en *L'Iliade ou le poème de la force*, entiende que verdadero tema del poema es la fuerza ejercida hasta la muerte, que se opone al entorno de orden y paz que representa la familia. El héroe se siente invencible, aunque haya podido experimentar la derrota. No hay reposo, dice Weil, porque la violencia es más fuerte que los humanos y, aunque la fuerza es lo que permite la riqueza (y el control del paso del estrecho, diríamos nosotros), hace del hombre una cosa, en el sentido más literal, porque hace de él un cadáver (Weil 2021, 79 y 109). Pero el fuerte no es siempre totalmente fuerte, ni el débil totalmente débil. Esa es, paradójicamente, la enseñanza del poema fundador de la épica: que, aunque el vencedor se sienta por momentos invencible, olvidando las derrotas anteriores o la posible derrota futura, sólo la fuerza moderada permite la dignidad. Y observa Simone Weil que, si aceptamos con Tucídides que, ochenta años después de la destrucción de Troya, los aqueos sufrieron a su vez una conquista, podemos preguntarnos si estos cantos no serán ya propios de los nuevos vencidos, quienes, habiendo perdido sus ciudades como los troyanos, se reencontraban ellos mismos, a la vez, en los vencedores, que fueron sus padres, y en los vencidos cuya miseria se asemejaba a la propia. Por eso, según esta interpretación moderna de la *Iliada*, la enseñanza última

---

violencia reina, y la *Odisea* una narración centrada en las aventuras de un personaje, que más tarde dará lugar, desde las *Etiópicas* a *Teágenes y Cariclea*, a la novela bizantina.

<sup>17</sup> Kurt Vowinkel, discípulo de Karl Haushofer, el creador de la geopolítica como ciencia, defendía en pleno nazismo la necesidad de combinar la geografía con la fuerza de los pueblos y de la raza, lo que explica perfectamente los movimientos ligados a la guerra de la Grecia europea contra la Grecia asiática, narrada míticamente en la *Iliada*. Véanse los apéndices al libro de Karl Haushofer (1986).

del poema sería, una vez aclarada la razón de la guerra, la dignidad de la fuerza moderada y, luego, la necesidad de alcanzar la némesis, la justicia distributiva, la imprescindible huida de la desmesura. En esto, sin duda, podría coincidir la *Iliada* con una lectura moderna de las *Elegías de ilustres varones de Indias*.

## Lectores y nacionalismo

Que determinadas obras literarias se han escrito y se escriben pensando en unos receptores específicos, y que éstos pueden influir en su temática o en su estructura es algo sabido. Un libro de Ricardo Senabre supo organizar los conceptos y resumir la cuestión. El problema reside ahora en dilucidar, no de qué manera influye en la estructura de la obra literaria el público supuesto más o menos coetáneo de la escritura —aquel en quien pudiera pensar el autor hasta el punto de fijar algunas de su características en ese concepto que los teóricos denominan el lector implícito—, sino si aquel que, incluso siglos más tarde, toma el libro entre las manos pudiera influir, no ya en la construcción del enunciado, sino en su significación. Afirma Hans Robert Jauss que el “efecto” (*Wirkung*) viene determinado por el texto, pero la “recepción” la determina el destinatario (Jauss 1978, 246). No lo veo así en el caso de considerar el texto tan sólo como el enunciado, según hace Jauss, pero si entendemos “texto” como el territorio semiótico en el que se circunstan el enunciado y contexto de recepción, entonces la actuación del lector sí queda fijada.

Ramón Menéndez Pidal, en *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, asegura que “la epopeya no es un mero poema de asunto histórico, sino un poema que cumple la elevada misión político-cultural de la historia” (Menéndez Pidal 1959, 429)<sup>18</sup>. El historiador y crítico literario C. M. Bowra, en *Heroic Poetry*, que sistematiza la épica como género transhistórico, también distingue entre la poesía heroica (épica) y la poesía narrativa y recalca que, sin eliminar la voluntad de distraer y hacer gozar, la épica asume una finalidad didáctica como medio para avivar con ejemplos elevados el patriotismo.

<sup>18</sup> Las siguientes citas son de las pp. 258, 451 y 452.

Fueron varios los cantares de gesta franceses que se refieren a enfrentamientos de ejércitos que traspasaban los Pirineos para enfrentarse con los moros. Estos poemas anteriores al siglo x “no son asunto particular, sino episodios de una guerra nacional que preocupó preponderantemente a toda Francia por espacio de siglo y medio [y] que ocupó un lugar muy destacado en la vida del reino franco durante esos siglos”. Si la *Chanson* y, habitualmente, los poemas épicos medievales son “obras colectivas de interés general” que se elaboran “mediante una serie de actos inventivos y combinatorios debidos a varios poetas sucesivos que van heredando y desentrañando de la concepción inicial las posibilidades no previstas al comienzo”, es comprensible que los artífices poetas se sintieran “sencillamente unidos en el amor a la dulce Francia” que se habría conmovido con la historia de la derrota de Roncesvalles, aunque el poema parece haber surgido en una zona concreta de la costa atlántica. Gaston Paris opina que, ampliados los cantos y los *romans* por poemas de distintas regiones, según iba extendiéndose la historia y la leyenda, la *Chanson* adquirió “un caractère de plus en plus national”<sup>19</sup>.

“Roland, ç’est la France faite homme”, dijo Léon Gautier al principio de la introducción a su edición crítica de 1872 (páginas que tituló “Historia de un poema nacional”). Sí, es posible, pero hecha hombre históricamente, diacrónicamente. La función patriótica de la épica tradicional encuentra un ejemplo excelente en la *Chanson* cuando Roland se niega, en una imprudencia manifiesta, a tocar el cuerno para pedir ayuda a Carlomagno; con objeto de transformar este error en heroicidad, se niega ante Olivier a hacerlo en tres ocasiones, recordando así las tres negativas de San Pedro. Pero en los versos 2295-2296 se introduce un acto que quisiera redimir al héroe. Rolando se ha quedado sin espada y un enemigo viene a matarlo, él se defiende con el cuerno: “Fenduz en est mes olifanz el gros, / Chedeiz en est li cristals e li ors”<sup>20</sup>. Dos versos que, según Gaston Paris, pudieran haberse escrito para documentar el cuerno considerado de Roldán que se exhibía en Burdeos ya en el siglo XI; un hecho externo al poema habría obligado a introducir un cambio en el enunciado. Como si se quisiera motivar a los *turistas* para que viajasen a admirarlo.

<sup>19</sup> Gaston Paris: *Extraits de la Chanson de Roland*, p. XI.

<sup>20</sup> “Hendido está mi gran olifante, / se cayeron las pedrerías y el oro”.

Ramón Menéndez Pidal, en *La leyenda de los Infantes de Lara*, se lamenta de las deturpaciones que, con el tiempo, sufrirían los cantares de gesta, debido a que “las tradiciones populares no inspiraban ya argumentos nuevos ni refrescaban la imaginación de poetas épicos [y] los nuevos juglares se dedicaban casi exclusivamente a la tarea de remozar las antiguas Gestas, envejecidas ya en ideas y gustos, en lenguaje y versificación”. Frente al espíritu combativo de los cantares originales, las nuevas versiones se inclinaban por “entretener el interés de un público de burgueses y artesanos” (Menéndez Pidal, 1896, 42)<sup>21</sup>. Las ampliaciones o los cambios significaron modificar la estructura o la tipología de los personajes, pero también extender más claramente las posibilidades de recepción y ampliar el ámbito geográfico de las actuaciones, “alardes de erudición geográfica hechos por juglares andariegos, conocedores en grueso de muchas tierras, pero no naturalizados en ninguna”. Aunque a Menéndez Pidal, en su preocupación filológica, nada de ello le convenza, no hay duda de que va afinándose la función política de la épica, ampliando el público y cobrando un carácter extremadamente nacional. En estos casos el enunciado de los cantares ha ido cambiando, evolucionando en virtud de los intereses de los distintos grupos receptores.

No cabe dudar del espíritu nacionalista de poemas entre sí diferentes, como *Los Nibelungos*, la *Iliada*, el *Kalévala*, etc, o de los poemas épicos medievales franceses y españoles. Naturalmente, hay que tener en cuenta el significado limitado de la palabra “nacionalista”, pues el concepto de nación no existirá hasta mucho después; en la Edad Media es cuestión de raza, cultura y religión, pero también de disputa de poder, disimulándose en héroe individual el héroe colectivo; por eso se ha afirmado el total nacionalismo griego de los poemas homéricos<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> La cita siguiente es de la p. 44.

<sup>22</sup> Terret (1899, 29) considera que la *Iliada* y la *Odisea*, “unissant dans une harmonieuse unité les traditions des familles argiennes et ioniennes avec celles de la Phtioïde thessalienne, son les premiers poèmes nationaux vraiment panhélieniques et le libre d’or de la Grèce entière”.

## La épica renacentista

Las características de la épica antigua y medieval no pueden proyectarse sobre la épica renacentista y culta a la que pertenece *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos. La épica del siglo XVI rompe con la temporalidad de la épica antigua y medieval, pues los hechos que narra son prácticamente coetáneos del poeta. Esta diferencia ya es muy importante, porque la implicación del autor y de los lectores supuestos tiene que ser mayor y porque los ejemplos antiguos de comportamiento responden a modelos de conducta casi coetáneos. La épica antigua y medieval pretendía dar carta de naturaleza actualizada a los héroes del pasado, pero la épica renacentista se encierra retóricamente en un presente que querría abrazar a su lector.

Maxime Chevalier (1976, 105) insiste en que la postergación a la que la historia y la crítica literarias someten la épica culta renacentista se debe a dos errores: “pensar que la épica culta no tuvo gran importancia en la vida cultural de la España del Siglo de Oro, y el imaginar que quedó al margen de la misma vida cultural”. En cien años, entre 1550 y 1650, se escribe en España un número significativo de poemas épicos cultos renacentistas: más de setenta<sup>23</sup>. De 1568 a 1596, al menos veintiocho, en torno a temas y épocas diferentes: de historia legendaria —como *Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Diaz de Bivar*, de Diego Ximénez de Ayllón (1568), o *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena (1624)—; de política contemporánea —así *El Carlo famoso*, de Luis Zapata de Chaves (1566) o *La Austriada* (1584), de Juan Rufo, a los que podría añadirse *Os Lusíadas*, de Luis de Camões (1572)<sup>24</sup>—; y tres, al menos, de tema americano —*La*

<sup>23</sup> En principio puede pensarse que el modo de recepción de estos poemas épicos renacentistas es el mismo que el del resto de la literatura del siglo XVI. Cabe preguntarse si, dado el tema (especialmente en el caso de los poemas de tema americano) y la proximidad de los hechos, tanto en *La Araucana* como en las *Elegías*, no fue habitual el recitado o la lectura colectiva. El analfabetismo era grande, los interesados probablemente muchos, incluso algunos directamente implicados, y este hábito de lectura nada extraño (según demuestra la lectura de *El curioso impertinente*, en el *Quijote*). Tal vez podría someterse a análisis la denominación de “épica culta”. De hecho, la popularidad de las novelas de caballerías obliga a pensar en la lectura colectiva en voz alta de obras cultas, y no necesariamente en medios ilustrados, sino en ambientes populares.

<sup>24</sup> Recientemente Luis Gómez Canseco ha publicado la *Relación de la empresa de*

*Araucana*, de Alonso de Ercilla (1569-1587), *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos (1586-1592), o *El Arauco domado*, de Pedro de Oña (1596)<sup>25</sup>. No considero poemas cuya consideración épica es discutible, más allá de una apariencia épica retórica —como *La cristiada*, de Diego de Hojeda (1611), escrito en América— y resulta mejor calificarlos de poemas narrativos. Esta última obra muestra una clara obsesión retórica plegada a los preceptos de la época<sup>26</sup>, lejos de la fuerza y la vida de *La Araucana* o de las *Elegías de varones ilustres de Indias*<sup>27</sup>.

Los poemas de Ercilla y de Juan de Castellanos son especialmente importantes. No tanto por su escritura en octavas reales (adaptación de la octava rima italiana), que responden a un ritmo adquirible con facilidad, sino por el deseo de establecer un país con conciencia de mestizaje. Esta idea es también claramente política y se disimula entre las peripecias de los conquistadores. La idea figura ya en una obra temprana, como la del Inca Garcilaso de la Vega *Comentarios reales* (1609), o incluso en

---

*Brinquerás* (1595), de Diego Sánchez, y la *Primera parte del valeroso Zaide* (1596), de Fray Francisco de Hermosilla (Gómez Canseco 2022). También véase su libro *Épica para segundones* (2021) y su excelente edición de *La Araucana* (2022).

<sup>25</sup> Avalle-Arce (2000, 46) establece las siguientes categorías [no muy ortodoxamente consideradas, digámoslo todo]: “a. ciclo de las guerras de Chile, con *la Araucana* a la cabeza; b. ciclo de la conquista de México, donde *la Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega puede servir de ejemplo; c. poemas excéntricos, como las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos; d. épica religiosa, con *la Christiada* de Hojeda como muestra”.

<sup>26</sup> Léase por ejemplo esta octava real de una adjetivación claramente forzada: “Saltó la sangre, y cual collar precioso / de encendidos rubíes adornado, / el cuello y pecho blanco y amoroso / ornó del Rey de reyes adorado; / ni el Toisón de Borgoña generoso, / ni la cruz del Apóstol esforzado, / honró cuello real y pecho ilustre, / cuanto a Cristo su sangre le dio lustre”.

<sup>27</sup> O incluso, desde luego, de un poema épico medieval, en lengua de Oc, como la *Chanson de la croisade albigeoise* (1208-1218) que, por motivos ideológicos políticos y religiosos busca ya romper con la retórica que preside la saga de Rolando. Los versos 122 a 129 de la tirada 205, por ejemplo, que responden a la muerte de Simon de Montfort, poseen una fuerza extraordinaria e incorporan a las mujeres del pueblo a la lucha y al discurso épico: “Ac dins una peireira, que fe us carpenters, / qu’es de sent Cerni traita la peireira el solers / e tiraban las donas e tozas e molhers. / E venc dreint la peira lai on era mestiers / e feric si lo comte sobre l’elm, qu’es d’acers, / qu’els ohls e las cervelas els caichals estremiers / el front e las maichelas li partic a cartiers; / el coms cazec en terra mortz e sagnens e niers” (“Desde una pedrera que hizo un carpintero, que de San Sernín fue traída según se solía, / las tiraban las señoras y las niñas y las mujeres. / Y vino derecha la piedra allí donde era menester / e hirió al conde en el yelmo, que era que acero, / y los ojos y los sesos y los dientes de atrás, / la frente y las mandíbulas le partió en pedazos. / El conde cayó en tierra muerto, sangrando y acabado”). El héroe individual desapareció, no por casualidad, sino por una clara intención política, sustituido por una colectividad heroica.

*La Florida del Inca* (1605). Conciencia del mestizaje que sentenció como esencial para América mucho más tarde, en 1925, la obra del mexicano José Vasconcelos *La raza cósmica*, uno de los libros más interesantes del pensamiento americano: “La colonización española creó mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena”. El pecado latinoamericano es que “nosotros mismos hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro, en la decadencia imparable del oriental”. De ese modo “quedaron bien definidos los sistemas que [...] colocan en campos sociológicos opuestos a las dos civilizaciones: la que quiere el predominio exclusivo del blanco y la que está formando una raza nueva, raza de síntesis” (Vasconcelos 1925, 14, 15 y 29).

El mestizaje es un rasgo definidor de la sociedad iberoamericana (Esteva Fabregat 1987) y que se manifieste en los libros renacentistas escritos en América es sumamente importante<sup>28</sup>. Me parece oportuno reproducir aquí la décima con la que concluye el libro de Juan de Castellanos, pues ya hace propio el mestizaje al comprenderse a sí mismo, dada su larga e intensa estancia americana, como culturalmente mestizo [el subrayado es mío]:

Musa mía, no te alteres  
por llamarte *blanca o prieta*,  
que donde quiera que fueres,  
ley de mundo te sujeta  
a diversos pareceres.  
Bien sé que vas sin ropaje  
de poética costumbre,  
porque tú con otra lumbre  
hablas sencillo lenguaje  
de verdad y certidumbre.

<sup>28</sup> No puedo entretenerme aquí en desarrollar la idea, que me parece relevante, de que España ya era un país históricamente mestizo, aunque se quisiera ocultar por motivos ideológicos que unían raza y creencia religiosa. De no haber sido así no se hubiera dado la preocupación por la limpieza de sangre. Juan de Castellanos, ya ordenado sacerdote y ejerciendo en la catedral de Tunja, practicó sin duda la indiferencia por el mestizaje, puesto que tuvo al menos dos hijas con esclavas negras, a quienes benefició en su testamento.

La Araucana se inicia con un juego y homenaje contradictorio al *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, un anclaje genérico y retórico. Si el poeta italiano empieza: “Le donne, i vacallier, l’arme, gli amori, / le cortesie, l’audaci imprese io canto...”, Ercilla responde: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados...”. Ambos tienen en mente el principio de la *Eneida* virgiliana, un poema que busca ser substancialmente fundacional. Pero fundacional se considera también *La Araucana* en el Chile moderno. Pedro Henríquez Ureña dejó escrito en *Las corrientes literarias en América hispánica* que “hoy día sobrevive principalmente como epopeya nacional de Chile” (Henríquez Ureña 1964, 52). Arturo Torres Rioseco asegura que su interés reside en “las elevadas concepciones de Ercilla, en su noble corazón y en su caballeresca actitud para con los indios. [...] No podía tolerar las crueldades de sus compatriotas [...], en cambio [...] las figuras de Caupolicán, Tucapel Lautaro, Galvarino Colocolo y Rengo quedan en la memoria con proporciones verdaderamente homéricas” (Torres Rioseco 1972, 23). Pablo Neruda, en el *Canto General* destaca el carácter de Ercilla: “Sonoro, solo tú no beberás la copa / de sangre, sonoro, solo al rápido / fulgor de ti nacido / llegará la secreta boca del tiempo en vano / para decirte: en vano” (Neruda, 1950, 92). Y, por no poner más ejemplos, un manual universitario de historia del país afirma que “La importancia de *La Araucana* ha sido primordial ya que, como ninguna otra obra, divulgó el nombre de Chile y de su gente en el Viejo Mundo, exaltó a vencedores y vencidos en el más genuino espíritu caballeresco de España y sirvió de base a un sentimiento patriótico, definidor más tarde de nuestra nacionalidad que ha permanecido inalterable en el tiempo”<sup>29</sup>.

### La recuperación de la épica

Es sabida la actividad filológica del Romanticismo que propició la publicación de una larga serie de obras medievales. Uno de los primeros poemas

<sup>29</sup> Sergio Villalobos, Osvaldo Silva, Fernando Silva y Patricio Estelle: *Historia de Chile*, p. 126. Maxime Chevalier (1976, 124) afirma que “La epopeya culta del Siglo de Oro, tan apegada a los acontecimientos históricos, interesó, lógicamente, a los historiógrafos y cronistas, y, más generalmente, a los aficionados a la historia”.

épicos en imprimirse fue el *Poema de Mio Cid*, en 1779, por Tomás Antonio Sánchez. En 1834, Élise Voïart traduce al francés los *Chants populaires des serviens* que copiase Wuk Stephanowisch, en 1814-1815. Elias Lönnrot recoge el año 1835 el *Kalévala* finlandés<sup>30</sup>. La *Chanson de Roland* se recuperó primeramente en 1837, aunque pasaría al principio casi desaparecida. Los cantos populares de Bretaña, el *Barzaz Breiz*, van publicándose desde 1839, hasta que el Vizconde de Hersart de la Villemarqué culminara el trabajo en 1867. Estos y otros cantos que no cito, siguiendo la huella del falso Osián y de las baladas escocesas que resucitara Walter Scott, buscan dotar literariamente un pasado glorioso y mítico para su país.

Sin duda todas estas obras cobran actualidad cuando se cuestiona y se busca definir el concepto de nación, después de la conmoción de la Revolución Francesa. La necesidad de convertir los poemas épicos en literatura nacionalista fundacional explica también que los países iberoamericanos se interroguen sobre su necesidad. José Hernández lo intenta basándose en la personalidad y vida del gaucho, en 1872, con su *Martín Fierro*. El uruguayo José Zorrilla de San Martín escribió *Tabaré* (1888), una epopeya de la raza india, que será mestiza y construirá la nación. En algún caso —pienso en *Yngermína* (1844) del colombiano Juan José Nieto, *O guarany* (1857) del brasileño José de Alencar (o Alençar), *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera, o *Enriquillo* (1882) del dominicano Manuel de Jesús Galván— el relato que aspira históricamente a ser fundacional es novelesco y siempre defiende el mestizaje, aunque pueda en alguno no realizarse por la muerte de algún protagonista. Resulta, creo yo, evidente la diferencia entre dos conceptos que nombré al principio de estas páginas: la función y el uso. La primera se inserta en la temporalidad de la escritura, por medio de la substancia, la poética y la retórica. El segundo pertenece ya al proceso de lectura y a su propia temporalidad circunstanciada.

Léon Gautier termina el estudio previo a su edición de la *Chanson...*, en 1872, advirtiéndole que escribe durante el asedio de París de 1870 (lo fecha el 8 de diciembre de 1870) por las tropas prusianas tras la derrota de Sedan. Escribió [la traducción es mía]:

<sup>30</sup> Hay edición española en Madrid: Alianza Editorial, 1992, traducción de Joaquín Fernández y Ursula Ojanen.

en esas horas lúgubres en las que podría pensarse que Francia estaba en la agonía; las escribí [las páginas de la introducción] envuelto completamente de tristeza y con los ojos llenos de lágrimas. Las termino, siempre presa del mismo dolor, esperando los estallidos siniestros del cañón prusiano. No puedo decir hasta qué punto, en momentos tan ruidosos, encontré de actualidad nuestro viejo poema. ¿Al fin y al cabo, que es el *Roland*? Es el relato de una gran derrota de Francia, de la que Francia salió gloriosamente y ha conseguido reparar con eficacia. ¿Qué hay de más actual? [...] No puede morir esta Francia de la *Chanson de Roland* que es la nuestra. [...] Y ante esta Francia que creen haber envilecido y deshonrado, no puedo evitar repetir, llorando pero con una inmensa esperanza, este verso bellísimo de la *Chanson de Roland*, que he repetido tantas veces desde hace seis meses: “Tere de France, mult estes dulz país!” (Gautier 1872, CC-CCI).

El mismo día que Gautier firma la introducción a su edición, Gaston Paris abre el curso del Collège de France con una conferencia titulada “La Chanson de Roland et la nationalité française” (Gaston Paris 1885). Sin duda Gautier fecha su trabajo a propósito el mismo día de la lección de G. Paris para disminuir inocentemente el antecedente nacionalista de éste, o para hacer causa común con él. “Je ne me doutais pas que j’ouvrirais mon cours de 1870 au milieu de ce cercle de fer que les armées d’Allemagne font autour de nous”, decía Paris. Sí, Gaston Paris no podía imaginar que inauguraría el curso en tales circunstancias. De los asistentes a su lección del año anterior, indica, algunos están implicados en la defensa de la ciudad, otros han huido a lugares más seguros y un último grupo forma parte del enemigo. Pero si la historia de la literatura de un pueblo es la historia de su vida moral y de su conciencia natural, hoy —sigue G. Paris— es necesario recoger lo que hay de substancial y vital en la poesía antigua. Y como la literatura es la expresión de la vida nacional, si no hay literatura no puede haber más que una vida nacional imperfecta. “La profonde unité nationale inspire la *Chanson de Roland*”. Porque la catástrofe de 1870 ha mostrado el peligro de la pérdida de la unidad nacional, pero también “nous permet d’affirmer que nous y gagnerons”.

Gaston Paris estaba convencido de que en estos versos del cantar “vibrant déjà la voix de la France”, por eso *La Chanson de Roland* cobraba una fuerza especial en aquella circunstancia histórica. El enunciado del poema no podía referirse a los hechos que los franceses de 1870 estaban

viviendo, pero en él era posible hallar la reafirmación de lo nacional y, por eso, pronunciaba precisamente tal lección ese 8 de diciembre. La *Chanson* cobraba, por el uso que de ella hacía Gaston Paris, una nueva función, la de animar a la defensa de la patria.

El investigador argentino Diego L. Forte, en un breve pero sugerente trabajo, relaciona el desarrollo de las ciencias positivas decimonónicas con la formación y reafirmación de las nacionalidades. En el período de decadencia por el que pasan Francia, tras la derrota ante Prusia, y España, en paralelo a la independencia de sus colonias, el necesario rearme intelectual y moral se habría llevado a cabo a través de la lingüística y la literatura. Así cobran sentido político los trabajos de los medievalistas Gaston Paris, izada a la cima su conferencia de diciembre de 1870, y Ramón Menéndez Pidal, con *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896), la *Antología de prosistas castellanos* (1898), la *Antología de prosistas españoles* (1899), el *Manual elemental de gramática histórica española* (1904) y los trabajos preparatorios para sus *Orígenes del español* (1926), hasta llegar a *Flor nueva de romances viejos* (1928). Menéndez Pidal, gracias a su trabajo intenso y constante, cumple un amplio y trascendental programa de afianzamiento de la nación española y de su unidad. No es casual que Miguel de Unamuno redactara *Gramática y glosario del Poema del Cid* a primeros de los años noventa del siglo XIX (solamente impreso en 1977), para presentarse a un concurso convocado por la Real Academia Española y que al fin ganó Menéndez Pidal. Responde todo ello a la preocupación por España que demostraron los intelectuales de finales de aquel siglo, algunos de los cuales solemos considerar como pertenecientes a una teórica generación de 1898.

Menéndez Pidal tiene un especial campo de lucha política, aquel en el que apunta el peligro de la fragmentación de la lengua, defendida por algunos intelectuales regionales y otros hispanoamericanos. Tiene también una preocupación implícita en su obra, que dura al menos hasta el libro *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*: la relación de las élites y las masas y la responsabilidad de ambos grupos en la evolución de la lengua. Con evidente espíritu regeneracionista defiende en una entrevista que, si el vigor de la nación se ha visto atenuado, “a poco que se acerque uno al pueblo encuentra vivas las fuentes de la energía que esperan ser resucitadas, vigorizadas, encauzadas por elementos directores capaces de

representar el espíritu de todo un pueblo” (Pérez Pascual, 1998, 147)<sup>31</sup>.

### **La nueva función política de “Elegías de varones ilustres de Indias”**

En 1997, dos años antes del libro sobre Juan de Castellanos, William Ospina publicó unos ensayos bajo el título *¿Dónde está la franja amarilla?* En él buscaba diagnosticar la realidad política, social y cultural de Colombia.

La historia de Colombia es la historia de una prolongada postergación de la única aventura digna de ser vivida, aquella por la cual los colombianos tomemos verdaderamente posesión de nuestro territorio, tomemos conciencia de nuestra naturaleza [...], tomemos conciencia de la magnífica complejidad de nuestra composición étnica y cultural, creamos lazos firmes que unan a la población en un orgullo común y en un proyecto común, y nos comprometamos a ser un país y no un nido de exclusiones y discordias (Ospina 1997, 57)<sup>32</sup>.

Hay en la prosa y el tono de Ospina algo así como un eco de la literatura de los países latinos europeos cuando, en los últimos treinta años del siglo XIX, analizaron la razón de su decadencia y buscaron una regeneración<sup>33</sup>. No puedo dejar de pensar en los artículos de Ramiro de Maeztu, de Miguel de Unamuno, de José Martínez Ruiz. “El Proyecto Nacional tantas veces postergado tiene que volver a alzarse, hasta que la cordura y la nobleza de corazón se impongan en el mismo escenario donde hoy persisten los negadores del país y los destructores de su esperanza”. O también: “Ningún país podrá construir jamás un orden social justo y equilibrado si no es capaz de reconocerse a sí mismo y de diseñar su proyecto económico”.

Colombia se habría negado radicalmente a reconocerse en su propia cultura, su Estado ha carecido de verdadero espíritu nacional, “seguimos jugando al juego de que somos exclusivamente una nación blanca, católica

<sup>31</sup> Sobre este aspecto es importante el ensayo de José del Valle: “Menéndez Pidal, la regeneración nacional y la utopía lingüística”.

<sup>32</sup> Las siguientes citas son de las páginas 86, 90-91 y 24.

<sup>33</sup> No puede olvidarse la visión negativa de la historia cultural colombiana que Juan Gustavo Cobo Borda manifestó en su libro *La tradición de la pobreza* (1980).

y liberal, aunque nuestras ciudades sean el ejemplo de mestizaje y mulataje más notable del continente”. Y, en este libro de ensayos, Ospina anuncia la necesidad de volver a las *Elegías de varones ilustres de Indias*. Porque el país nuevo que debe buscarse

no es un mero sueño proyectado al inasible futuro, sino una realidad que se ha ido construyendo [...]. Ahí está la epopeya admirable de don Juan de Castellanos, quien nos narró minuciosamente el proceso de la conquista de la Nueva Granada, una obra llena de información sobre nuestros mayores de distintas razas y culturas; una de las poquísimas obras de nuestra tradición que nombra el territorio con admiración y con reverencia, una de las pocas en que existen los pueblos nativos, con su complejidad, su violencia y su heroísmo (Ospina 1997, 102-103).

William Ospina, quien se preguntaba de niño por qué los colombianos no habían recibido “como legado siquiera unos versos que nos ayudaran a conservar un eco de esas jornadas terribles, unas páginas melodiosas y conmovidas que nos permitieran aprender algo valioso y perdurable de aquellas auroras de sangre” (Ospina 1999, 20), cuando descubrió el poema de Castellanos se esforzó por “rescatar la memoria del primer gran poeta de nuestra tierra, del gran poema de la conquista de América que tantas cosas nos puede enseñar de lo que somos y de cómo se formaron estas naciones” (Ospina et al. 2001, 110).

El poema de Juan de Castellanos tiene una virtud fundamental, que destacaron Manuel Alvar, Isaac J. Pardo, Mario Germán Romero y el mismo Ospina: incorporar numerosísimas palabras indígenas con objeto de nombrar con exactitud la naturaleza y los habitantes de América. Americanizó decididamente la lengua española. La visión valiente totalizadora del autor de *Elegías de varones ilustres de Indias* contrasta con la pacata mirada de los estudiosos decimonónicos y el libro *Las auroras de sangre*, aunque hubiera habido algunos, pocos, libros anteriores posibles de citar, consiguió que el poema de Juan de Castellanos forme ya “parte de nuestra tradición, de nuestra memoria. Es un libro que integra barbarie y civilización, genocidio y resurrección, atrocidades de la conquista, cultura precolombina y europea; pero también lo que tuvo de humanística” (Ospina 2001, 15).

En un trabajo de 1991, el año de una nueva constitución para el país, Ospina había ya explicado la importancia del poema de Juan de Castellanos:

Su labor fue múltiple: inventó la poesía heroica, introdujo la lengua hablada de entonces en el orbe de la poesía y recogió para la lengua castellana numerosas palabras de las lenguas nativas del Caribe, de las costas y de los Andes; supo juzgar con severidad las impiedades y el salvajismo de los conquistadores y poner en labios de los indios palabras a menudo llenas de nobleza y sabiduría, que evidencian un respeto por lo distinto, totalmente insólito en semejante siglo y semejantes circunstancias (Ospina 1991, 35-51).

William Ospina le hace decir al poema de Castellanos lo que literalmente no dice (¿pero hasta qué punto la literatura es su literaridad?), que Colombia es un país mestizo en su conformación étnica, social y lingüística y que no puede prescindir de su historia, indígena, española y criolla. “Perdida la memoria de nuestros orígenes; perdida nuestra raíz americana y perdida también nuestra pertenencia al orden mental europeo nada parece[ría] más improbable que construir con este mosaico [...] una patria común”. Pero era posible traer al presente las *Elegías* y descubrir cómo, recontextualizadas, podían cumplir una función fundacional. El más largo poema de la poesía en español, que guarda citas medio escondidas de la *Iliada* (Pardo 1961, 89 y ss.) actuaba como un poema épico más, se introducía en la temporalidad presente y venía a integrarse entre las reflexiones intelectuales que acompañaron las discusiones que se produjeron en torno a la Constitución de 1991 y a partir de ella. “Por eso la obra de Castellanos no tiene —sólo— un valor literario [...]; es mucho más: una experiencia viva que se enraíza en la tierra, es la teoría política del hombre que tiene que incardinarse en una nueva sociedad” (Alvar 1972, 18-19).

Los contemporáneos de Juan de Castellanos lo sintieron así. Alonso de Ercilla fue quien censuró la segunda parte de las *Elegías* y escribió, con palabras que pudieran hacer dudar de la exactitud de su *Araucana* si no distinguésemos Chile del Mar del Norte: “en lo que tengo a la historia la tengo por verdadera, por ver fielmente escritas muchas cosas y particularidades que yo vi y entendí en aquella tierra [...], por donde infiero que va el autor muy arrimado a la verdad: y son guerras y acaecimientos que hasta ahora no las he visto escritas por otro autor, y que algunos holgarán de saberlas”<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> En el prólogo “A los lectores” que Castellanos sitúa al principio de la cuarta parte de las *Elegías*, explica que su trabajo hubiera sido menos dificultoso “si los que en él me metie-

De que algunos se holgaban con ellas no hay duda. Nos imaginamos a Juan de Castellanos, frente a su catedral de Tunja, ya con ochenta años, leyendo sus elegías a los caballeros y religiosos de la ciudad y ampliándolas. Como dice un soneto de elogio escrito del sargento mayor Iranzo, para publicar al frente de la segunda parte de la obra:

Pues aunque viven pocos este día  
de los que comenzaron los cimientos,  
demás de los trabajos padecidos,

en sus conversaciones, todavía  
refieren gratos y donosos cuentos  
que no dan sinsabor a los oídos.

## Bibliografía

- Alvar, Manuel (1972). *Juan de Castellanos. Tradición española y realidad americana*; Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (2000). *La épica colonial*; Pamplona: Eunsa.
- Ballesteros, Manuel (1987). *Gonzalo Jiménez de Quesada*. Madrid: Diario 16/ed. Quorum.
- C. M. Bowra, C.M. (1952). *La poesía eroica*. Firenze: La nuova Italia, 1979 (2 vols.).
- Calvino, Italo (1995). *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 2002.
- Catalán, Diego (2001). *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Castellanos, Juan de (1589-1921). *Elegías de varones ilustres de Indias*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno, editor, 1997.
- Chevalier, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du Roland Furieux*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université.

---

ron se contentaran con que los hilos de su tela se tejieran en prosa; pero enamorados (con justa razón) de la dulcedumbre del verso con que D. Alonso de Ercilla celebró las guerras de Chile quisieron que las del Mar del Norte también se cantasen con la misma ligadura, que es en octavas rimas...”.

- \_\_\_\_\_ (1976). *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Duby, Georges (1964). *Hommes et structures du moyen âge*. Paris/La Haye: Mouton. 1973.
- Forte, Diego L. (2010). “Filología y proyectos nacionales. Gaston Paris y Ramón Menéndez Pidal: Literatura, lingüística, nación y lengua”; *Actas*. La Plata: UNLP-FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. URL: <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>.
- Ercilla, Alonso de (1569). *La Araucana*. (Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco); Madrid: Real Academia Española, 2022.
- Esteva Fabregat, Claudio (1987). *El mestizaje en Iberoamérica*; Madrid: Alhambra.
- Étienne, Servais (1933). *Défense de la philologie et autres récits*. Bruxelles: La Renaissance du livre, 1965.
- Fernández Ordóñez, Inés (2014). “El texto medieval: propiedad y uso”. *Medioevo romanzo* 38, fasc. 1, pp. 45-68.
- Gautier, Léon (1872). *La Chanson de Roland. Texte critique accompagné d'une traduction nouvelle et précédé d'une introduction historique*; Tours: Alfred Mame et fils, éditeurs.
- Gómez Canseco, Luis (2021). Épica para segundones. La Relación muy cierta y verdadera de un desafío que se hizo en Orán el año de 1553 de Francisco García; Huelva: Departamento de Filología de la Universidad.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Epopeyas de una guerra olvidada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Du sens*. Paris: Seuil, 1970. La edición española tiene algunas variantes (*En torno al sentido*; Madrid. Fragua, 1973).
- Hauser, Arnold (1951). *Historia social de la literatura y el arte*; Madrid: Guadarrama, 1964.
- Haushofer, Karl (1986). *De la géopolitique*. Prefacio de Jean Klein e Introducción de Han-Adolf Jacobsen. Paris: Fayard.
- Henríquez Ureña, Pedro (1964). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Homero (1998). *La Iliada*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.

- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Juan Gustavo Cobo Borda (1980). *La tradición de la pobreza*, Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- La chanson de la croisade albigeoise* [texto fijado por Eugène Martin-Chabot, con prólogo de Georges Duby e introducción de Michel Zink]; Paris: Le livre de poche, 1989.
- Laitinen, Kai (1992). *Literatura finlandesa. Breve introducción*. Helsinki: Otava.
- Leonardi, Lino (2014). "Ricezione: i copisti come attori della tradizione"; *Medioevo romanzo* 38, fasc. 1, pp. 5-27.
- Lönnrot, Elias (1835): *El Kalevala*; Madrid: Alianza editorial, 1992.
- Magny, Claude-Edmonde (2012). Paris: Flammarion-Climats.
- Marcos Marín, Francisco (1971). *Poesía narrativa árabe y épica hispánica. Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica*. Madrid: Gredos.
- Menéndez Pidal, Ramón (1896). *La leyenda de los Infantes de Lara*; Madrid: Imprenta de los Hijos de José M. Ducazcal.
- \_\_\_\_\_ (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*; Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- \_\_\_\_\_ (1959). *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*; Madrid: Espasa-Calpe.
- Neruda, Pablo (1950). *Canto general*, México: Océano.
- Ospina, William (1991). "Poesía de la Conquista"; en AA.VV.: *Historia de la poesía colombiana* (María Mercedes Carranza, ed.). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- \_\_\_\_\_ (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?*. Bogotá: Norma.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Las auroras de sangre*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Editorial Norma.
- Ospina William, Rubén López y John Saldarriaga (2001). *Contra el viento del olvido*. Medellín: Hombre nuevo.
- Pardo, Isaac J. (1961). *Juan de Castellanos. Estudio de las "Elegías de varones ilustres de Indias"*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_ (1974). *Biografía de Juan de Castellanos 1522-1607*. Caracas: Ministerio de Educación (Biografías escolares).

- Paris, Gaston (1885). *La poésie du Moyen âge. Leçons et lectures*. Paris: Hachette, 1895.
- \_\_\_\_\_ (1902). *Extraits de la chanson de Roland*. Paris: Hachette, 1911.
- Pérez Pascual, J. I. (1998). *Ramón Menéndez Pidal: ciencia y pasión*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Pierce, Frank (1961). *La poesía épica en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Rancière, Jacques (2007). *Política de la literatura*; Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Romero, Mario Germán (1978). *Aspectos literarios en la obra de Juan de Castellanos*; Bogotá: Gerardo Rivas Moreno, editor, 1997.
- Sciascia, Leonardo (1988). *Ore di Spagna*. Marina di Patti: Pungitopo.
- Senabre, Ricardo (1987). *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- Terret, Victor (1899). *Homère. Étude historique et critique*. Paris: Albert Fontemoing, éditeur.
- Thompson, Stith (1946). *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.
- Torres Rioseco, Arturo (1972). *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé.
- Unamuno, Miguel (1977). *Gramática y glosario del poema del Cid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Urrutia, Jorge (1992). “De la realidad imaginaria: El mito ordenador del poema del Cid”, en *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos* n° 2, Fez.
- Valle, José del (2004). “Menéndez Pidal, la regeneración nacional y la utopía lingüística”, en AA.VV.: *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua* (José del Valle y Luis Gabriel-Stheeman, eds.); Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Vasconcelos, José (1925). *La raza cósmica*. México: Porrúa, 2005.
- Villalobos, Sergio, Osvaldo Silva, Fernando Silva y Patricio Estelle (1974). *Historia de Chile*; Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Weil, Simone (2021). *L'Iliade ou le poème de la force*. Paris: Payot&Rivages.
- Zilio, Giovanni M. (1972). *Estudio sobre Juan de Castellanos*. Firenze: Valmartina Editore.