

Elvira Hernández y su Seudoaraucana: una re-escritura insurrecta de La Araucana

Luis Correa-Díaz



Volume 45, Number 1, Fall 2020

LA ARAUCANA (1569 – 2019)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1099831ar>

DOI: <https://doi.org/10.18192/rceh.v45i1.6646>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Asociación Canadiense de Hispanistas

ISSN

0384-8167 (print)

2564-1662 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Correa-Díaz, L. (2020). Elvira Hernández y su Seudoaraucana: una re-escritura insurrecta de La Araucana. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 45(1), 207–233. <https://doi.org/10.18192/rceh.v45i1.6646>

Article abstract

This article focuses on determining how and under what premises Elvira Hernández rewrites La Araucana at the beginning of the twenty-first century. There is a two-fold guiding hypothesis: a) a re-writing, self-defined as “pseudo,” becomes a sort of act of insurrection against the dominant Chilean (literary/political) culture and, at the same time, a replication by Hernández of Ercilla’s journey to Arauco; and b) the “seudoaraucana”, the urban-(seudo) Mapuche poetic voice, which defy the colonizing narrative of the hypotext – and its traditional role in national culture – fully assumes the cultural and ethnic legacy of the Mapuche identity at a time when this challenges the status quo of Chilean society.

© Luis Correa-Díaz, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Elvira Hernández y su *Seudoaraucana*: una re-escritura insurrecta de *La Araucana*

Este artículo se concentra en ver cómo Elvira Hernández reescribe La Araucana bajo la impronta de una pseudología poético-narrativa como estrategia literario-cultural y político-étnica. Dos son las instancias analizadas: a) la reescritura “seudo” de La Araucana la imita y la denuncia a la vez, pues cada poema de Hernández reescribe pasajes del poema de Ercilla y, a la vez, los expone en su mitografía europeizante, vistos desde el presente y haciendo el mismo viaje a la Araucanía; b) un viaje que, en el caso de Hernández, es a los propios orígenes de la poeta, por lo que (el cuerpo de) la voz poética, situada frente a la tradición del texto y a su rol en la cultura nacional, asume como “seudoaraucana” el legado cultural y étnico de la identidad mapuche en un tiempo en que eso resulta contestatario para el status quo de la sociedad chilena.

Palabras clave: *Elvira Hernández, Ercilla, clásicos, poesía chilena, símbolos patrios*

This article focuses on determining how and under what premises Elvira Hernández rewrites La Araucana at the beginning of the twenty-first century. There is a two-fold guiding hypothesis: a) a re-writing, self-defined as “pseudo,” becomes a sort of act of insurrection against the dominant Chilean (literary/political) culture and, at the same time, a replication by Hernández of Ercilla’s journey to Arauco; and b) the “seudoaraucana”, the urban-(seudo) Mapuche poetic voice, which defy the colonizing narrative of the hypotext – and its traditional role in national culture – fully assumes the cultural and ethnic legacy of the Mapuche identity at a time when this challenges the status quo of Chilean society.

Keywords: *Elvira Hernández, Ercilla, classical literary works, Chilean poetry, national symbols*

El poema de Chile se hace con todos sus pedazos
—Damaris Calderón¹

Entre los intelectuales que se han hecho la pregunta de “¿por qué leer a los clásicos?”, quizás sea Italo Calvino quien haya dado una respuesta convincente en casi todos sus términos. Según el autor italiano, los clásicos son textos que nunca “terminan de decir lo que tienen que decir”, a veces se los “conoce de oídas” más que de lectura – por lo tanto, la “relectura” es, en verdad, una primera y debida lectura. En fin, las razones son variadas, todas atendibles y cada una lleva a la otra y así sucesivamente. Sin embargo, la que más me interesa en este momento, por el asunto de este artículo, es la que reza más o menos de esta manera: un clásico, que puede ser incluso muy contemporáneo al lector/escritor (y vale para todas las artes), es el que “te sirve para definirte a ti mismo” en una relación siempre compleja y, en muchos casos, en contraste con su letra y con lo que ha llegado a significar como ícono literario-cultural. Y esto modulado por las dos últimas razones (de catorce) que Calvino explica: “XIII. Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo. XIV. Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone” (5-9). Se trata de un “ruido de fondo” doble, el de nuestro presente y el del pasado, ambos en dirección de un futuro apenas imaginable y que se puede leer solo en los clásicos.

No cabe duda de que *La Araucana* constituye un “clásico” dentro de muchos órdenes de referencia, tales como lo son el de la poesía épica del siglo XVI español y europeo en general –cuando se dice épica se ha de entender que se dice también poesía/literatura de guerra, por lo tanto, como esta obra es sobre la “guerra de Arauco”, cabe dentro de este género que cruza todas las edades del hombre –;² el de la literatura colonial (épica y de relación testimonial) de conquista de las tierras y etnias americanas pre-colombinas, y dentro, ciertamente, de la historia de la literatura (y poesía) chilena. De los dos órdenes primeros se pueden tener en cuenta estudios que van desde los de José Toribio Medina hasta los más contemporáneos, entre los que destaca el de Luis Íñigo-Madrigal, y el estudio introductorio a la nueva edición de Bernardo Subercaseaux para Penguin Clásicos para comprender su importancia y lugar en la historiografía literaria de las Américas y de Chile en particular. Tal vez sea oportuno, en este sentido, citar a Carlos Mata Induráin, cuando dice, antes de iniciar su estudio de otras formas poéticas presentes en esos siglos coloniales (en particular, las burlescas):

Durante los siglos XVI y XVII, el conjunto de las letras del Reino de Chile está dominado absolutamente por los temas bélicos, como bien hiciera notar ya Menéndez Pelayo: “Toda la primitiva literatura de Chile, así en los poetas como en

los historiadores, no existe más que por la guerra de Arauco, y no habla más que de los araucanos”. No cabe duda de que, en el ámbito de la poesía, el género épico-narrativo fue el más privilegiado, ya desde sus prestigiosos orígenes en *La Araucana*.³ (283)

Y para el tercero, sin olvidar a Andrés Bello, Gabriela Mistral y Raúl Zurita, tal vez bastaría recordar esa forma de canonización “po-ética” de Ercilla que hiciera Pablo Neruda en *Canto General* (1950), donde lo llama “Hombre, Ercilla sonoro ... Sonoro, sólo tú no beberás la copa / de sangre...” (53), y lo salva por la sonoridad de su canto épico de ser parte de los verdugos españoles sin otro epíteto (Valero 582-84); y, luego, en *Aún* (1969), donde en el poema IV dice que Ercilla “solamente solo nos descubrió a nosotros” y que “nos dejó en su testamento / un duradero amor ensangrentado” (13); así como en algunos fragmentos de sus memorias (tanto en *Confieso que he vivido* como en *Para nacer he nacido*), y también en su participación, junto a otros escritores, en un volumen colectivo que llevó por título significativo *Don Alonso de Ercilla, Inventor de Chile* (1971). Allí Neruda, entre dos centenarios, lo nombra “inventor de Chile” en su texto “El mensajero”: “Nuestras otras patrias americanas tuvieron descubridor y conquistador. Nosotros tuvimos en Ercilla, además, inventor y libertador” (12). Y, es más, lo ve como el primero y único, en ese entonces, en el humanismo renacentista que en aquella época era no del todo una filosofía compartida, mucho menos en los avatares y avances de las conquistas imperiales europeas:

Ercilla no sólo vio las estrellas, los montes y las aguas, sino que descubrió, separó, y nombró a los hombres. Al nombrarlos les dio existencia. El silencio de las razas había terminado. La tierra adquirió la palabra de los dioses.

El más humano de estos dioses se llamó Alonso de Ercilla. (Neruda 12)

Ercilla, entonces, “un inventor de Chile” – dejando de lado, por el momento, lo de “libertador” que resulta en extremo debatible, más todavía hoy en día –, en tanto fundador de un discurso literario y nacional que se recuperó y reconoció durante el primer Centenario de la República de Chile (1910, a través de la edición de *La Araucana* por parte de José Toribio Medina) – de allí que, como veremos, los textos de Elvira Hernández entren, aunque de manera insurrecta, en el mismo esquema centenarista, ahora en el 2010, de revitalización de *La Araucana* y de Ercilla como origen poético de la chilenidad.⁴

Pero, este artículo no se propone ver *La Araucana* con los ojos de Neruda, ni los de Zurita, ya más cercano a las visiones literario-culturales/políticas de este siglo XXI. Tampoco quiere ir más atrás en los espacios literarios hispanoamericanos y verla, por ejemplo, con los ojos de Rubén Darío, José Santos Chocano o, por qué no, con los de Mistral misma, quien alabó la noble “voluntad” del poeta por intentar “rehumanizar al indígena”, aunque ella, al mismo tiempo, criticara la factura demasiado rígida y clásica de la obra del español, y que dijera en una conferencia de 1934, como haciendo una conclusión valedera en lo atemporal de la historia nacional, que “para los chilenos ha pasado a ser un doble testimonio, paterno y materno, de la fuerza de dos sangres, aplacadas y unidas al fin en nosotros mismos” (Valero, “Reconstruyendo” 205). Todos estos abordajes – y otros que aquí no alcanzamos a incluir – han tratado de conciliar las contradicciones que implica tener como punto de origen para las letras nacionales, en tanto se consideren desde la óptica de naciones independientes, textos de variado género producidos por autores extranjeros ya haya sido en momentos de conquista o colonización.⁵

Sin embargo, la idea en estas páginas resulta ser un acto de lectura más cercano a nuestro presente, aunque indudablemente implica situar, por lo mismo e inevitablemente, a Elvira Hernández y su *Seudoarauca* y *Otras banderas* (2017) en este debate de (re)apropiaciones conciliadoras y distanciamientos críticos, como lo hace ella misma en la “Nota a la presente edición” de este libro, al anotar que la obra de Ercilla está “situada como el soplo creador del país, su primera piedra y fermento mítico de nuestra poesía”, sin embargo, “no ha podido, no ascender desde ahí, sino descender hacia lo que tiene que ser la base granítica en una sociedad: la justicia” (57).⁶ Y no tendría que sorprender que una poeta como Hernández hubiese escrito una *Seudoarauca*..., si ya en 1992 había escrito *Santiago Waria*, el cual Cecilia Vicuña considera “a non-Mapuche book that mapuchizes Santiago, bringing back its ancestral name” (21). Ciertamente, como ningún otra/o poeta chilena/o – y tal vez más radicalmente que la misma Mistral, que Neruda y Zurita –⁷ ha sido Hernández quien ha dado espacio en su poesía “no-Mapuche” al “conflicto” nacional respecto al pueblo Mapuche, incluso, si se tiene en cuenta la fecha de publicación de *Santiago Waria*, lo ha hecho muy tempranamente en relación al surgimiento de la poesía escrita por poetas mapuches y al interés suscitado por esta en el orbe del reino letrado de Chile.⁸ Es así que, por ejemplo, en el poema “Rhesus macacus”, desde la perspectiva de una voz que deambula, como un/a *flâneur* a la deriva socio / onto / axiológicamente por una ciudad (post>dictatorial>)moderna – Santiago (Waria = el nombre mapuche de Santiago antes de ser fundado como tal por los españoles entre 1541-1552) –, y ya rizomatizada la conciencia

entre “raza” y razón”, declara que “ponerse el traje del hombre universal” resulta falso, que el cosmopolitismo niega su real entorno, y parece exclamar ante esa paradoja contemporánea (y sueño desde el principio del siglo XX) que “a los mapuches no se les pudre el corazón amigo”, y que al final siempre “la sangre tira para abajo”, para terminar haciéndose la pregunta que apunta hacia un cuestionamiento ético del sujeto urbano y urbanizado, donde ese “hermano” ha de entenderse como el otro, en este caso el hermano ancestral, y el “guardián” como una marca de responsabilidad en un mundo de abandonos: “¿soy acaso yo el guardián de mi hermano?” (15). De igual modo, Hernández nos recuerda la necesidad – y ausencia generalizada – de este deber cuando, en la “Nota...” a la *Seudoarauca...*, indica que, por ejemplo, como ciudadanos de su cultura, los poetas – ella misma incluida – que “han estado en desacuerdo rotundo y sin matices con las políticas del Estado chileno hacia los pueblos indígenas”, se han limitado, a través de sus firmas de apoyo, más a “manifestar una fraternidad” que a “exhibir responsabilidad” (58).

Antes de ir a la obra específica de Hernández que nos ocupa, la *Seudoarauca* y *Otras banderas*, resulta necesario reparar en que la poeta ha hecho de la bandera chilena, como símbolo patrio y estético, un emblema insurgente de su poética – incluso se puede decir que su obra toda es una bandera de lucha, de una lucha solidaria y solitaria por la dignidad y compromiso de la persona en un mundo que ya no responde a ningún ideario cabal. Tal vez no haya mejor manera de sintetizar esta situación sino recurriendo a la poeta misma en la coda, titulada “Zaga y final”, de *Santiago Waria*, que en mucho es una especie de de-manifiesto multidimensional y en el que no hay que pasar por alto la expresión “firmar la tranquilidad” que equivale, como veremos más adelante, a una variante urbano-política del *pathos* étnico mapuche de “firmar la pacificación”:

Recientemente ha llegado un comunicado a mi posición. No lleva destinatario mas soy la única que habito este tal lugar. He envejecido en los Aledaños. Se me ordena levantar la Retaguardia y abandonar el armamento. Agrega: “La Resistencia hizo agua y navega en el salvavidas ‘Disidencia’. La Izquierda misma se corrió por la tangente. La Vanguardia y la Transvanguardia no han regresado de París. La Escena Avanzada ha sido vista en el Mall la Florida. Los Teóricos de la Marginalidad están en la Nomenklatura y los Tardíos de Siempre vienen llegando con sus tiros de última hora”. Se me recomienda no ir a la zaga y visitar a la familia; conocer y reconocer un mundo que progresa día a día. Me aseguran que si me integro y firmo la tranquilidad no tendré problemas a la Derecha de Dios.

Mis armas son mi vida (56)º

Por eso, no extraña que el libro del 2017 llevara un subtítulo – a través de la conjunción aditiva “y” – como este de “otras banderas”. *La Bandera de Chile* sigue siendo un libro fundamental dentro de la poesía chilena y, en particular, dentro del contexto de poesía durante y postdictadura. Terminado en 1981, circuló en forma mimeografiada hasta que diez años más tarde apareció en Argentina (y con posterioridad traducido al inglés, francés e italiano), con toda su energía verbal contestataria o, si se quiere, insurrecta, durante el proceso de democratización en Chile (Correa-Díaz 157). María Inés Zaldívar se pregunta por la permanencia de este poema largo de Hernández, y se responde que, en gran medida, se debe a la apelación totémica que tiene el emblema patrio, una enseña que en manos de Hernández, como una especie de Mariana Pineda lorquiana – digo yo –, no se corresponde a los patrones establecidos por la tradición y se convierte así en un “subgénero” (oseudogénero, si queremos seguir la línea de este trabajo sobre *La pseudoarauca...*), “aquel que podríamos denominar de la reedición crítica, desde el arte, de aquellos símbolos patrios que chilenos y chilenas aceptábamos, antes de 1973, sin mayores cuestionamientos” (Zaldívar 157).¹⁰ Asimismo, estas “otras banderas” que son cinco y que aparecen como anexo en la *Seudoarauca...*, pero solo en el libro publicado en el 2017 por la Universidad de Talca – “inéditos” y “reunidos especialmente para esta publicación” (Hernández, “Nota” 58) –, funcionan y se despliegan, como pabellones suplementarios que escoltan y protegen el cuerpo textual y avatárico de la *Seudoarauca...*¹¹ Son pabellones insurrectos y hablan de pabellones nacionales. Es así que el segundo, “La aplastante Bandera”, fechado en 2016, hace un gesto autorreferencial – si se quiere (auto)intertextual – hacia *La Bandera de Chile*, a la vez que vuelve a marcar el luto representacional que ha llegado a significar el emblema chileno para la nación, pese a que la “han ido agrandando [pero] sin engrandecerla” (52). Más de dos – o de tres, si consideramos la fecha de escritura y no la de publicación – décadas después, incluso habiendo pasado ya los tiempos de la postdictadura (que en Chile no terminan después de varios gobiernos democráticos) y los festejos natalistas del segundo centenario de la patria, la Bandera chilena continúa, porque “ya no da para más” y “es demasiado el peso que arrastra”, su curso belicista y funerario opuesto a la conciencia multiétnica y multicultural que manifiesta y defiende la voz poética: “Piqueteada con pústulas / huele a artefacto explosivo / a la mortaja de siempre” (Hernández 52).¹² Por eso, el poema que le sigue, el tercero, a la derecha, que habla sobre “La Wenufoye” (la bandera mapuche desde 1991),¹³ aparece como un “espectro acanalado”, como la presencia de lo “inmemorial” de Chile reflejada sobre esta oscura “mortaja” que no la refleja en verdad, que nunca lo ha hecho. De allí que frente a aquella, la bandera

oficial, quede en una situación de no reconocimiento, con lo cual se puede leer el poema, y la situación a la que alude (la perenne confrontación, aunque por momentos en la historia puede haber parecido una “realidad no tan visible”, entre los chilenos y el pueblo mapuche), en dos direcciones, a veces contradictoria y otras complementariamente: la de insurrección étnica, si se define en el marco de una lucha permanente, simbólicamente el de una bandera indígena que “le sigue los pasos / a la tricolor adonde quiera que vaya”; o la de independencia, si se define distanciándose de la confrontación, cosa que en el poema queda en suspenso, como una posibilidad inimaginable en el fragor de un enfrentamiento irresuelto por siglos.

La serie de poemas que conforman la *Seudoarauca*... fueron escritos por Hernández en el contexto de su participación en el que fuera un proyecto, “Memoria poética. Reescrituras de *La Araucana*”, patrocinado por la Universidad de Chile – y otras entidades culturales – en el año 2010, celebración del Bicentenario de la Independencia de la República chilena,¹⁴ y cuyos directores generales fueron Luz Ángela Martínez y Jaime Huenún, y publicado (a cargo de Francisco Stéfano Gallo) en la red de la siguiente manera: <http://www.reescrituradelaarauca.uchile.cl/>. Se trata de un proyecto que quiso, además de su propósito central que es el de la reescritura contemporánea del poema de Ercilla, poner en diálogo creativo a poetas chilenos y mapuche, dieciséis poetas, más cuatro artistas visuales, “en días en que la tensión en la Araucanía no se podía ignorar pero que desde los medios de comunicación y otras vocerías de la sociedad se buscaba soterrar”, como recuerda Hernández en su “Nota...” (57).¹⁵ Tanto la “Carta de presentación”, los “Prólogos” y otros paratextos de este proyecto, coinciden en destacar esta situación histórica que Chile nunca ha terminado de resolver y, por lo mismo, en buscar en *La Araucana* y su poeta un hipotexto y una voz que a través de su relectura/reescritura y re(con)figuración pudiera servir ya no de (re)invención de la chilenidad sino de aceptación proactiva de la multiculturalidad de esta, donde ese (*fiero pueblo no domado*) pueblo batallado – y batallador – fuera respetado como igual e independiente dentro de un marco institucional/cultural/mental que facilite tal objetivo sin belicismos de ninguna parte y con un propósito mayor y último (que por loable y pacifista que parezca, sigue teniendo un dejo de distanciamiento respecto a la problemática de fondo).¹⁶ Esto queda resumido por Castilla (representante de uno de los patrocinadores, la Caja de Compensación La Araucana): “Así, *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, representa para nosotros el dinamismo y pasión con que ahora, todos unidos, trabajamos con el propósito de alcanzar un ideal: contribuir a elevar la calidad de vida de todas las personas”. Sin embargo, no se trata de

que Hernández, al igual que las/os demás poetas, tengan como único referente el mundo Mapuche, sus reescrituras, partiendo de la confrontación entre poesía (chilena y latinoamericana, en general) contemporánea e historia – como remarca Martínez en su prólogo –,¹⁷ abordan un complejo entramado de realidades que incluye, con notoriedad indudable, la experiencia del sujeto urbano en su hipermodernidad flâneuresca, tensa y des/esperanzad(or)a.¹⁸ En uno de los poemas de la segunda sección de la *Seudoarauca...*, Hernández deja testimonio de esta situación a su manera: “Es la ciudad en ardidés demasiado abundante ... ni un momento que no se agote en cemento” (25).¹⁹ Esta segunda sección lleva el título de “[Luz Amarilla]” – siendo las otras: primera la “[Luz Verde]”, tercera la “[Luz Roja]”, cuarta y última la “[Luz Negra]”, con una introducción a todas que consta de tres poemas y se titula “Reescritura de *La Araucana de Alonso de Ercilla y Zúñiga*”. Como se ve con claridad, Hernández organiza el conjunto de su “reescritura”, su *Seudoarauca...*, bajo la impronta de uno de los más reconocibles signos de la vida urbana moderna, el semáforo que regula el tráfico ciudadano. La misma poeta lo establece en el primer poema de la introducción: “Un semáforo rige la vida – otro dogma de fe – / y ante él estamos” (11). No olvidar que el automóvil reemplaza, con sus muchos caballos de fuerza, al caballo de la vida premoderna. En los versos precedentes, el poema sentenciaba, como una crítica al aparataje del conocimiento de una sociedad dominante, al decir: “Las anteojeras ya no en los caballares / sobre el tabique nasal de los investigadores” (11). En el segundo poema de la introducción, que narra de manera minimalista e indirecta el viaje legendario, pero en frecuencia moderna, de los conquistadores de Chile (entre ellos Ercilla en función “po-épica”) bajando desde el norte hacia el sur, termina con el siguiente verso que es, a su vez una frase ya hecha en la cultura popular y una dicción antipoética heredera de Parra: “Y no vamos a caballo de nada” (12). No obstante, la obra entera es este viaje también, así como un viaje de la poeta misma a sus orígenes: “Es tarde / y tú varada más cerca de Ranquil que de Lebu”, cuarto poema de la tercera sección, “[Luz roja]” (Hernández 36). Más adelante volveré al tema ecuestre en esta obra. Por lo pronto, y para volver al asunto urbano y al *flâneur* hipermoderno, se debe tener presente que el semáforo también – y aquí en la propuesta del libro de Hernández y que es una modulación más de su poética general – implica la presencia, y el reconocimiento, del peatón, de la persona de a pie que ve su vida y sus pasos regulados por esos tres colores que le indican si avanzar, precaverse o detenerse, y así en una repetición programada. Tampoco, como lo veremos un poco más abajo, que este semáforo poético-figurativo de Hernández tiene, a diferencia de su referente, cuatro colores. La poeta agrega un cuarto

color, la luz negra y, consecuentemente, una cuarta sección a su *Seudoarauca*, a "(Luz negra)". Soledad Fariña, en su texto introductorio al segundo de los talleres de reescritura,²⁰ del cual formaba parte Hernández, reparando en la importancia del semáforo ("Los sucesos – recuerdos – seudo ordenados por un símbolo urbano..."), señala esta luz extra, pero solo de modo parafrástico, dejando su sentido sin resolver. Donde Hernández había escrito, en el último texto y final de la *Seudoarauca...*, cuarta sección – "[Luz negra]" – :

CARCEL

LUZ NEGRA

MORGUE (45),

Soledad Fariña, poeta también, reescribe comentando: "En la cárcel la luz negra lleva a la morgue". Por lo tanto, la obra de Hernández termina, como sugiere allí mismo y al instante Fariña, con un "negro presagio: ¿para el mapuche?, ¿para la tierra?, ¿para la palabra?, ¿para la poesía?". Ciertamente, la *Seudoarauca* acaba en este tono, constata que la reclusión anuncia la muerte (la extinción).²¹ Quizás pensando en la detención de los mapuches rebeldes en la actualidad –entonces, hace 10 años, y ahora –, pero también de forma transhistórica, donde la palabra "reclusión" habría que reemplazarla por una forma paulatina pero, aparentemente, irreversible de "reducción", a la que se han visto sometidas la mayoría de los pueblos indígenas de las Américas – por mantenernos en este continente de referencia –, sin haberseles reconocido nunca su estatus de naciones. Igualmente, como indica la pregunta de Fariña al poema, la "cárcel" del texto de Hernández puede verse referida a la "cárcel del lenguaje" en términos filosóficos/lingüísticos/literarios en general, con lo que habría que pensar en el libro seminal de Fredric Jameson de 1972. Y, por lo mismo, si de lenguas y sus particulares poesías (culturas) se trata, también esta última página de Hernández podría indicar la cuestión de la imparable extinción de lenguas en el mundo (indígenas, "remotas" en su existencia, desde una perspectiva centralista, a las culturas dominantes), como lo explica el antropólogo Wade Davis al hablar de las culturas en peligro de extinción en nuestros tiempos.

A pesar de la importancia de lo anterior, volviendo al símbolo urbano del semáforo, que organiza la obra como un todo, no creo que sea demasiado pensar que la incorporación de esta cuarta sección transforma el semáforo en un kultrún mapuche – que también marca direcciones a seguir, pero de una manera muy diferente al tener en su superficie un diseño con los cuatro

puntos cardinales y musicalmente un sentido ritual/espiritual. Esto indica una transformación de lo urbano-occidental en lo ancestral, incluso dentro del mismo mapa ciudadano o metropolitano, si tenemos en cuenta a los emigrados/inmigrantes. Y no es este un gesto nostálgico, pasatista, anacrónico, etno-romántico. Por el contrario, en este mapa vivo de Hernández se da reconocimiento a la presencia mapuche, a veces soterrada y (casi) siempre negada por los chilenos en sus ciudades.²² Es así que, pese a la sobriedad característica de la poética de la autora, esto convierte a la *Seudoaraucana* en un canto cosmovisionario y a la poeta en una (seudo)machi, puesto que este instrumento ceremonial – tanto para lo religioso como para otros rituales de su cultura – es prerrogativa de ella como médica (*chamán*) de su comunidad. En el tercer poema de la primera sección, “[Luz verde]”, la poeta hace que sea una machi la continuadora de la escritura – (re)inspirada por el “mago Fitón”, tal cual le ocurrió a Ercilla (Cap. XXIII, Segunda parte) – de *La Araucana*: “Y la machi barrida con la hojarasca / en indescifrables renovales retoma su folio” (18), aunque ahora en modo *seudo*.

Dentro de los muchos aspectos que se podrían desarrollar para ofrecer un análisis detallado de esta transformación del símbolo en la obra de Hernández, quisiera centrarme en uno que explica la multitemporalidad, inscrita por la poeta y destacada por Fariña, y la transhistoricidad de esta reescritura del clásico ercillesco, las que son uno de los atributos existenciales y espirituales de las machi, lo que Ana Mariella Bacigalupo llama la “essential ambiguity” de ellas/ellos; a esta ambigüedad esencial hay que agregar que “[b]y virtue of their shamanic destiny, machi are simultaneously collective ancestral persons and historical individuals whose personhood is embodied in material objects and living entities” (4). De igual manera se comporta la obra de Hernández, se presenta a un tiempo como serie de textos que hablan desde una individualidad histórica y desde una colectividad ancestral precisas, y cuyo rito poético finaliza en un *eluwün*, en un canto funeral en solitario, donde concurren los otros, el guillatún, el machitún, que se han ido desplegando de modo indirecto a través de los poemas. Y el color negro, el de esta sección llamada “[Luz negra]”, no es solo una marca de luto, un canto ritual en la “morgue” a los [mapuches] idos a lo largo de la historia, a los caídos, cuyos cadáveres esperan la dignidad que merecen, a los vivos que subsisten y resisten, también es el de la bandera en su *gemil*, bordes negro con estrellas blancas, que simboliza, entre otras cosas, el sistema/arte de la escritura en un sentido que trasciende una simple definición práctico-técnica del escribir y lo remite a la existencia del alfabeto, el que toda agrupación humana

posee. Siendo así, la *Seudoaraucana*... termina con una indicación de su *ars poética*.

Entonces, para mostrar en un *real time* de lectura su (arte) poética fundamental, la *Seudoaraucana* de Hernández – y aquí la sigo observando más como libro independiente que como uno de los resultados de aquel proyecto mencionado ya ²³ habría que preguntarse cómo y para qué Hernández reescribe *La Araucana* de Ercilla, y luego cómo la poeta, se (auto)retrata a la vez que plasma la sociedad chilena (y latinoamericana) sobre un (telón de) fondo (o *background*, en términos actuales y de visualidad tecno-mediática) sancionado por la tradición como lo que representa, distingue y define a la nación en términos fundacionales de su chilenidad, erigida a partir de la victoria, nunca del todo conseguida, sobre el pueblo Mapuche (Araucano), nación también este, aunque nunca reconocida como tal, al igual que todos los pueblos indígenas de las Américas.²⁴ No obstante, aquí quisiera dejar sentado lo que Mistral dijese sobre *La Araucana* como poema (épico). Al poco andar de su aparición quedó muerto por muchas razones que la poeta describe en un prólogo que no se llegó a publicar a la obra de Ercilla traducida al inglés, lo que Valero define como un “acta de defunción” mistraliana a un canto que nadie lee (203). No obstante, Mistral, citada también por Valero en su análisis, sin dejar de reconocer, de todos modos, el significado fundador y formativo de (la) nación que la obra ha adquirido para los chilenos,²⁵ llega a pronunciar que “[n]o importa el mal poema: la raza vivió el valor magnífico; la raza hostigó y agotó a los conquistadores; el pequeño grupo salvaje, sin proponérselo, vengó a las indiadas laxas del continente y les dejó, en buenas cuentas, lavada su honra” (204).²⁶ Con lo anterior, la poeta Nobel se anticipó, aunque en un característico tono de época, en muchos años a los tiempos en que la literatura – sobre todo la canónica – es cuestionada hasta en su representatividad y relevancia cultural.

Lo que Hernández (re)escribe, aunque haya que repetirlo, en este contexto de episódicas (centenarias) conmemoraciones y reapropiaciones de los textos fundadores de la nación, es una “*seudoaraucana*”, una serie de poemas insurrectos (críticos) dentro de este panorama festivo, que algo le deben a Mistral en su actitud. El adjetivo “insurrecto” tiene muchas vías de aproximación, pero aquí quisiera leerlo dentro del concepto de lo “*seudo*”, antes de contestar brevemente las preguntas que me hacía respecto al poemario para arribar a una conclusión. En el campo de los estudios psicológicos, la pseudología (calificada de fantástica muchas veces) se entiende como “a tendency to tell extravagant and fantastic falsehoods centered about the storyteller, who often comes to believe in and may act on them” (Miller-Keane 47). También sabemos que la pseudoliteratura se

define como aquella que tiene pretensiones de serlo sin alcanzar el rango (aceptado) de lo (que es y no es) literario. Ciertamente que esto se dirige a diagnosticar una patología del sujeto (escribiente). Igualmente, existe otra vertiente que explicaría que toda literatura es una forma de pseudología en tanto se considera su tendencia mitográfica. Por lo tanto, y coincidiendo con su poética “del sur realista-austra”, como habíamos citado ya, Hernández al llamar a la suya *Seudoaraucana* estaría haciendo una crítica directa, exponiéndolo por contraste, al impresionante carácter fabulatorio de *La Araucana* de Ercilla, incluidas sus convenciones poéticas y su manera de modelarse a través de la imitación de otros poemas épicos (el de Ariosto, por ejemplo), si se quiere mirar esa dimensión, pues también se sostiene que la obra del español sería la primera que dio una imagen aproximadamente *fidedigna* de Arauco.

Como se puede ver, este prefijo que sobresemantiza y determina la obra de Hernández produce un efecto polisémico complejo. No obstante, es posible plantear además, si consideramos la presencia de una autoconsciencia crítica de los sistemas de normalización – como en el caso de Hernández –, la pseudología como una estrategia narrativa/poética. Podría verse que el prefijo “pseudo” pretende denunciar una carencia autoasumida, una falta de virtud – una impureza (contaminada) – respecto a lo que precede, y con ello se ejecuta un acto de marginalización, incluso de definitiva expulsión del sujeto (y de su existencia/producción verbal/cultural) del ámbito de la normalidad. En este sentido, en tanto escrituras, se emparenta con la noción de lo apócrifo.²⁷ Pero, lo que importa aquí, ya sea pseudología o apocrafía, es su performance literario-cultural. En el caso de Hernández se trata de ambas, pero de forma declarada, a partir del título mismo y del acto re-escritural, y he ahí su mayor insurrección, puesto que con eso delata y asume de partida cualquiera exclusión del reino que sea.²⁸ Ya Hernández hacia el final, en la cuarta sección [“Luz negra”], declaraba que “[l]a poesía no quiere jugar el juego de la verdad. No quiere jugar a nada. No quiere hacer caligramas payasadas y saltos desde el trapecio. Necesita de mucho tiempo – pasado presente futuro – en el mismo atado” (43), donde la “verdad” es un “juego”, una serie de normas que dictan los pasos a seguir y donde hay ganadores y perdedores, como el juego de la guerra (de pueblos/naciones y literaturas) mismo, para el que la poesía, la que postula aquí la poeta, se vuelve insumisa a conciencia y no por un romanticismo anacrónico, como aclara parentéticamente: “(No hay parentesco con algún tedio existencial)” (43). Y figurativamente, la poeta se descabalga de la *épica*, del género del poema épico y de todo lo que esto significa: la guerra fundacional de una nación, vencedores y vencidos, por ejemplo.²⁹ Apunta, en el mismo poema, de nuevo entre paréntesis y con

cierto gesto paródico: “(Leo que Goethe tenía un caballo llamado Poesía)” (43). Justo en los versos anteriores había expresado que “[m]ejor se está en un cajón, pesebre o pesebrera, sin pienso ni ejercicio. Y nadie – por célebre que sea – le cargue el espinazo muy a horcajadas” (43). En el tercer poema de la introducción ya había anunciado esta situación al comenzar diciendo:

Estos mismos versos se han desmontado
 abjuran de alcanzar medida
 difícilmente conquistarán territorio
 En esa empresa – si la hubo – quedaron cortos
 Y si hay otra pasarán de largo (13),

donde el primer acto de rebeldía se ejecuta en relación al sistema métrico – y todas las implicaciones estéticas y políticas resultantes – de *La Araucana*.³⁰ Por esta razón la poeta se ve obligada en seguida a una aclaración de realidad: “[m]ás que impura la palabra [suya y la de su entorno] / enferma de contaminada”; una palabra que se declara incapaz de gesta ninguna y en estado de insumisión mántrica:

No va a gritar caballo verde para mi reino
 No va a chistar
 No va en definitiva

Con esa mordedura de lengua
 se escapa la INTRODUCCION (13)

Se acaba, se termina el espacio para una debida “introducción” o/y se desboca, y, por ende, el resto de la obra o “[n]o va en definitiva” a ninguna parte o/y se escapa de su obligación reescritural bicentenarista, prometiendo no protestar (“chistar”) ni alcanzar ningún logro para la sociedad, pues “[n]o va a gritar caballo verde para [su] reino”, haciendo alusión, como sin querer, a Pablo Neruda, el otro, aunque ya moderno, poeta épico de las Américas – y de quien vimos más arriba sus palabras sobre Ercilla. Neruda gritó un día la frase “caballo verde para la poesía” al convertirse en el director de la revista homónima en 1935. Esta alusión puede leerse en dos direcciones: un alejamiento de las pretensiones épicas encarnadas por Neruda, como referente máximo en la poesía chilena y latinoamericana;³¹ por otro lado, un reconocimiento de la “poesía impura” propuesta en la nota editorial del poeta (“Sobre una poesía sin pureza”),³² lo cual coincide con su palabra no ya “impura” sino que “enferma de contaminada” – donde no se ha de descuidar además la referencia (llamada

hoy) ambientalista,³³ muy propia de la época actual, y de nuevo la *Seudoarauca*... nos redirecciona a su propio principio, en este caso el primer poema de la introducción, cuando se ha iniciado el viaje de norte a sur del territorio, simulando el de los conquistadores en voz presente, porque también se trata de un viaje al origen de la propia poeta: “[e]s quiva la tierra no quiere dar su brazo a torcer / Ñuke mapu oigo que la nombran de ese lado” (11),³⁴ aludiéndose así de “entrada” a uno de los valores fundamentales de la cultura indígena cifrado a través de su propio idioma aquí, y que se acostumbra a identificar como uno de los grandes aspectos diferenciadores entre el mundo rural y el urbano. De similar manera en otros poemas la poeta se refiere directamente al tema de la deforestación de las tierras mapuche por las grandes empresas forestales de “visión extractiva”.³⁵ En el cuarto poema de la primera sección, “[Luz verde]”, recién iniciado el viaje y ya en la Araucanía, la poeta observa que “[a] la limpieza de sangre ha seguido la limpieza de terreno”, y que el avance civilizatorio, de ayer y de hoy, responde a un profundo movimiento de la especie humana,³⁶ a través de grupos urbanizados o en vía de ello; un movimiento vuelto contra su propio origen y en favor de lo que en la modernidad ha venido a llamarse “desarrollo”: “Un gran logro el retroceso vegetal / No la selva cuidando las espaldas de sus amados soelvajes” (19).³⁷

Volviendo al tema ecuestre: la poesía como caballo indómito (tópico sobre el pueblo araucano *no domado*),³⁸ o, por lo menos, en la versión/visión de Hernández, ya no cabalgado, libre para sí mismo. Bien leído aquel texto, donde aparecía el caballo de Goethe “llamado Poesía”, este también es la/el poeta, es decir, la cabalgadura y la jinete (una simulación contemporánea y generizada del poeta-soldado Ercilla) son la poesía en una sola imagen, lo que nos remonta, evidentemente, al antiguo mito del centauro. Y si consideramos aquí el ya citado tercer texto y último de la introducción de la *Seudoarauca*, que se articula con este de la sección final como si fueran un espejo el uno del otro, vemos que la poeta había de entrada ejecutado la operación del “descabalgarse” de las imposiciones de la historia (oficial), como una estrategia de renunciar a la mentalidad guerrera y guerrillera, la que la poeta había sentido ya “[a] poco andar”, como deja constancia en el séptimo poema de la primera sección, “[Luz verde]”, donde ya “[n]adie se reconoce a sí mismo” y ella se dice a sí misma incluso “ni tú lo harás”, un mundo (“campo tétrico”) donde se ven “[a]l magrados rostros” y “[e]ncapuchadas ideas”, “torcidos y retorcidos discursos”, donde, como un anhelo libertario mayor, dice la poeta, “[c]ualquier yo está capacitado para berrear / no querer más guerra en idioma chungu”, donde ya “no se tiene la fragancia de la selva” sino “un efluvio plaguicida también emborrachante” (22). Por lo tanto, la insurrección postulada aquí en la *Seudoarauca* no es

de ningún modo armada. Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta que este poemario – como la voz pseudoaraucana que ha hecho este viaje ercillesco a sus orígenes – está sujeto a contradicciones, como la vida misma, cosa que ya habíamos apuntado más arriba. No es extraño encontrar momentos como el del cuarto poema de la segunda sección, “[Luz amarilla]”:

Si va a Roma hará como hacen los romanos
pero en el último confín de Abya-yala
la Provincia de Chili
hará la cruz la cruza lo que le venga en gana

y quizás yo vendré en esa montura (28);³⁹

Y no solo instantes, sino también un poema entero en que la poeta, siempre con la ironía y la denuncia en los labios, deja constancia de las posibilidades genocidas, incluida la contaminación por drogas, de la guerra contra el pueblo de Arauco, donde el pasado

Sale del osario con sus penachos y tenidas de gloria
Cual si saliera del clóset
Las armas mantenidas en alto no se ven congeladas
La estocada saluda a un creciente cuarto de hora
Es el minuto en el que alguien busca otro napalm
otro sarín – una nueva brigada Mulchén –
otro deporte extremo
un hongo misterioso que chisporrotee en la sangre, (34)

Abrazando la crueldad de la historia en su totalidad, aun desde el lado de los victoriosos agresores contra las comunidades indígenas, en un sentido comprensivo, y exponiendo el paradigma “dantesco” y masculino del que hace la guerra, la pseudoaraucana dice, otra vez entre paréntesis: “(Una mujer nunca vestiría una chaquetita de marine)” (34).⁴⁰ Y, en su ánimo anti-épico, concluye que un holocausto de este tipo no tendrá lugar: “No será necesario bajar a Dante y rendirse ante él”, esto porque asegura que “[s]e ha seguido otro camino” (34), un camino que se simboliza en un pájaro que se halla en Chile, el chucao, el que exhibe de natural una fuerte agresividad territorial, pero la poeta, mostrando la dirección a seguir por los ofendidos, termina el poema diciendo: “El chucao se retira con la palabra en las entrañas” (34). Esto podría ser visto como derrota, impotencia, y lo es..., pero al mismo tiempo, es la única salida en libertad, pues así se conserva “la palabra en las entrañas”, el ser en el existir batallado. La misión de esta

seudomachi que se le revela – en instantes fugaces, cuando ve que “[a]rde el rewe axis mundi”, último poema de la tercera sección, “[Luz roja]” (37) – a la voz y el cuerpo de esta pseudoaraucana es simplemente la de la sobrevivencia colectiva.

Pero, en lo substancial, se abjura de la épica, se lamentan sus consecuencias de siglos, y se abraza la función mortuoria de la poesía, la poesía como epitafio, pero de manera inversa, es decir, aquella que ejecuta un acto tipo crístico en el episodio de Lázaro, aunque en Hernández sin la posesión mesiánica del rol, como se puede ver en otro caso emblemático de la poesía chilena, el *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, el que busca entre sus palabras la resurrección de los desaparecidos durante la dictadura cívico-militar iniciada en 1973 (hasta principios de 1990).⁴¹ El poema de Hernández, el tercero de la cuarta sección – “[Luz negra]” –, que hemos comentado más arriba termina, dentro de idéntica figuración respecto a caballos y cabalgaduras, con este verso: “Alguna nomeolvides tal vez a los resucitados belfos y no sé qué más” (43), sabiendo que su poesía no se inviste de ninguna trascendente imagen de sí misma, lo que no implica que no trasunte compasión y empatía por los caídos a lo largo de esta historia de confrontaciones centenarias entre el pueblo/nación Mapuche y los españoles y luego los chilenos.⁴²

Para acabar estas páginas, sabiendo que dejan, inevitablemente, pendientes algunos otros aspectos necesarios de la poética de Hernández y de la historia que invoca, provoca y desboca la (re)escritura que se hace del poema-épico [y trágico]⁴³ de *La Araucana* de Ercilla en la *Seudoaraucana*, quisiera traer aquí un episodio del cuarto poema de la tercera sección, “[Luz roja]”. El poema narra un “sueño” (un poema, aunque la poeta no recurre al vocablo mapuche) de posibles trazas autobiográficas, que en realidad no importa seguir en ese sentido, puesto que lo suyo, lo individual se transforma en colectivo, como se indicó oportunamente; siendo esto, además, coherente con la estrategia transtemporal de su escritura. “Como en un sueño estás en otro lugar” y se nombran varios lugares para marcar esta idea de ubicuidad respecto a la historia de “desprecio” vivida por su gente. Y de pronto la escena se centra en un (seudo)recuerdo – no olvidar las múltiples significaciones que comporta el (prefijo) –, el de ella, el de una niña en situación escolar chilenizada, es decir, la impuesta como normativa nacional, donde “[t]e preguntan si alguien escucha / ‘el indio nombre que aún retiene’”, y “[t]e sacan a la pizarra y escribes / ‘pasivización’”, (transculturizada) falta morfológica y ortográfica que le vale ser “[r]eprobada” (Hernández 36). Pero en esta falta de una niña, sometida a una educación proselitista que desprecia y combate su cultura, aunque cansada de siglos, está cifrada toda su insurrección y, por lo mismo, la de la obra de

Hernández. La famosa “Pacificación” soñada – un eufemismo por ocupación y de larga data (Bengoa, 1985: 79) – por los españoles y luego los chilenos, como vencimiento total en nombre de una asimilación pasiva a la cultura (socio-político-económica) dominante, no se acepta. La *Seudoarauca*... de Hernández, la otra *Bandera de Chile* dentro de su poesía completa hasta la fecha, al final, sería una meditación combativa sobre la imposibilidad de cualquier intento de “Pacificación”.

University of Georgia at Athens / Academia Chilena de la Lengua / Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (España)

NOTAS

- 1 De “Las pulsaciones de la derrota”, otra de las re-escrituras de *La Araucana* que es parte del proyecto que se menciona más adelante a propósito de la obra de Elvira Hernández. No hay que olvidar que Gabriela Mistral escribió un poemario tardío que se llamó *Poema de Chile* (publicado póstumamente en 1967) y que de alguna manera se ha vuelto un referente particular para muchas escritoras.
- 2 Aunque Jon Stallworthy no la incluye en su antológico *The New Oxford Book of War Poetry* (2014), ciertamente tendría que estar allí. Para el tema sobre la Guerra de Arauco, consultar *Historia del pueblo mapuche* (1985) y *Mapuche, colonos y Estado nacional* (2015) de José Bengoa. De esta guerra se distinguen dos períodos: a) conflicto bélico (1550-1656) entre el pueblo mapuche y los conquistadores y colonos españoles, y b) las relaciones fronterizas en conflicto entre ese pueblo y primero los hispa-criollos y luego los chilenos (a partir de la independencia en el siglo XIX) desde mediados del siglo XVII hasta hoy. Véase a este propósito el texto crítico de María Eugenia Góngora, “*La Araucana: lamento, resistencia y epopeya*”, incluido en el website del proyecto bicentenario (2010) sobre la reescritura del poema de Ercilla.
- 3 Por supuesto que a esto habría que hacer acotaciones y modulaciones, como las que se pueden encontrar en los estudios de Cedomil Goić, José Promis y, sobre todo, Luis Íñigo-Madrigal, pero en lo fundamental Mata-Induráin está en lo acordado en general por la crítica.
- 4 Para más detalles sobre el debate respecto a los alcances de la recuperación del poeta-soldado español por parte de Neruda, véase Valero (2019 y 2007), y a Rovira (2005) en cuanto a las posibilidades y límites de hablar sobre “indigenismo” en la obra del poeta chileno. No debería dejarse pasar también el cuestionamiento a que *La Araucana* haya sido escrita, pese a las declaraciones del comienzo del poema, por un poeta que solo lo hiciera

- poniendo énfasis en su condición de soldado y de súbdito de la corona española, por eso véase el artículo Roger Santiváñez.
- 5 Importante sería considerar a este respecto el amplio espectro que va desde colonización a decolonización a interculturalidad a justicia social (y de género y de etnias), como lo plantea Josef Estermann.
 - 6 Elvira Hernández (n. 1951), es Premio Iberoamericano Pablo Neruda (2018), y autora de *La bandera de Chile* (1981, 1991), *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (arte postal, 1987), *Carta de viaje* (1989), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992), *Album de Valparaíso* (2002), *Cuaderno de deportes* (2010), *Acta urbe* (2013), *Los trabajos y los días* (antología, 2016), *Pájaros desde mi ventana* (2018) y *Sobre la incomodidad. Apuntes sobre poesía chilena* (2019).
 - 7 En este punto habría que hacer referencia a Samuel Lillo, uno de los contados poetas chilenos que emprendió en su obra una suerte de mediación cultural, teniendo en cuenta obviamente los años de su trabajo de escritura, las cuatro primeras décadas del siglo XX. Así es que *Canciones de Arauco* (1917) ha de tenerse en cuenta en esta historia. Mariano Latorre, en una nota de lectura para *Zig-Zag* en 1926, y en términos de época, dijo que “Lillo parece contemplar con sus cuadros del sur lo que le faltó a Ercilla: la emoción del paisaje chileno.” Esta “emoción” a que se refiere Latorre podría ser vista con palabras de él mismo como el estallido multifacético – en versión heroica y aún criolla, todavía en estado de formación nacional, digo yo aquí – de la modernidad; para él los poemas de Lillo “forman una especie de epopeya modernizada de la vida primitiva del sur de Chile” (Lillo 151). Lillo asimismo escribió un volumen crítico-histórico titulado *Ercilla y La Araucana* (1928).
 - 8 Véase, para tener una noción más detallada de esta situación, la antología *Úl: Four Mapuche Poets* (1998), editada y prologada por Vicuña. Asimismo, los estudios de Magda Sepúlveda, Iván Carrasco y Hugo Carrasco.
 - 9 En un poema de *Album de Valparaíso* titulado “Quiero que la crítica diga”, Hernández (nacida en Lebu, provincia de Arauco, región del Bío-Bío), había dicho de su poética, recordándoles a los lectores su procedencia y que esta está ligada a su oficio sin ambages: “que mi poesía es del sur realista-austral / neorrealista como un ladrón de bicicleta / y el realismo mi única imaginación / también que a veces siento que el realismo / corrompe mi pretendida realidad” (53).
 - 10 Fernanda Moraga, en su estudio sobre esta obra, y desde su línea feminista de análisis, reconoce algo similar al decir que Hernández ejerce “[u]na palabra que, en su des-pliegue múltiple y significativa, libera posiciones, condiciones y acciones que rompen la mordaza impuesta por el referente histórico de dominio y que ahoga el desplazamiento existencial de la mujer, para doblarla a su imagen y semejanza” (29).

- 11 Empleo este neologismo para señalar uno de los polos de esta doble corporalidad: la una, el corpus de textos y, la otra, el cuerpo biopoético, el de la seudoaraucaña ya no como una colección de textos sino como una seudomapuche. El concepto de avatar es usado en estudios literarios actualmente para referirse a asuntos de “autoría digital” de preferencia, como lo expone Daniel Escandell Montiel (2015). Sin embargo, se puede aplicar a la literatura en general, en tanto marca de una mentalidad cultura contemporánea. También sería apropiado para observar este cuerpo biopoético acercarse al concepto de “el cuerpo de la voz” de Francine Masiello (27).
- 12 En algunos pasajes de *La Bandera de Chile* de 1991 [1981] se lee: la Bandera de Chile, que representa “la división perfecta”, “deshilachada / es historia ya muerta”; y vista en esos tiempos dictatoriales: “La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada” (19, 28 y 33, respectivamente).
- 13 Wenufoye (en mapudungún refiere a “Canelo del cielo”) es la bandera más nueva de una serie de otras que se remontan a los tiempos de la conquista – y de allí tal vez a los inmemoriales. Fue establecida en 1991 por la organización mapuche *Aukiñ Wallmapu Ngulam* o Consejo de Todas las Tierras. Aprobada por la “Ley Indígena” de la nación chilena en 1993. A partir del 2010 fue autorizado su izamiento junto a la bandera chilena por la Contraloría General de la República de Chile. Sin embargo, ha sido tema de controversia por ambas partes desde ese entonces. No hay que olvidar que Ercilla, en el canto XXI de *La Araucana*, segunda parte, es el que hace la primera mención del uso de pabellones por parte de los Mapuches: “Pasó tras este luego Talcahuano, [...] / cubierto de altas plumas, muy lozano, / siguiéndole su gente de pelea, / por los pechos al sesgo atravesadas / bandas azules, blancas y encarnadas” (600-01).
- 14 Un Bicentenario que Hernández, en la “Nota...”, encuadra de partida, reiterando la historia factual y no la mitología histórica nacional, como una pantalla publicitaria cultural: “el país celebraba [...] lo que se cree fue la promulgación de su Acta de Independencia, cuando en realidad eran doscientos años del momento en que se proclamó un gobierno provisional y fidelidad al Rey Fernando VII que se encontraba en cautiverio” (57). Esto muestra la posición en que la poeta sitúa su trabajo en general y éste en particular. Como decía Zaldívar, ya citada aquí, respecto a *La Bandera de Chile*, se trata de una “reedición [siempre] crítica de los símbolos patrios”. Véase la *Historia General de Chile* de Alfredo Jocelyn-Holt.
- 15 Además de la autora estudiada aquí, las/os poetas en cuestión son: Mariana Arrate, Gustavo Barrera Calderón, César Cabello Salazar, Damaris Calderón, Julio Carrasco Ruiz, Ivonne Coñuerca, Damsi Soledad Figueroa Verdugo, Jaime Luis Huenún Villa, Paula Ilabaca Núñez, Verónica Jiménez Dotte, César

Millahueique Bastías, Rodrigo Olavarría, María Teresa Pinchillo Neculhual, David Preiss y Clemente Riedemann. Y los artistas visuales: Luis Bernardo Guzmán Martínez, Volupsa Jarpa, Lorena Lemunguier Quezada y Bernardo Oyarzún.

- 16 Creo que es importante volver a la noción de hipotexto tal cual Gérard Genette la pensó puesto que lo hizo en conexión con la épica: “Es el hipertexto hipotextificado, y la epopeya de origen leída, al revés, como una versificación derivada” (305, traducción mía).
- 17 Así lo afirma Martínez, desde las Independencias “en medio de la Nación Latinoamericana la poesía asumió el compromiso de notificar sobre la ignominiosa distancia entre la nueva Carta de Ciudadanía y el amplio y verdadero espectro de nuestra identidad”.
- 18 Antes que posmodernidad o, si se quiere, post-posmodernidad, prefiero la noción de Gilles Lipovestky que me parece todavía vigente y más adecuada a nuestra condición actual. Para esto de la tensión y la des/esperanza del *flâneur* contemporáneo, véase el artículo de Stephan Morawski. La obra de Hernández evidentemente tiene una fuerte impronta en este sentido, basta mencionar sus *Santiago Waria* y *Album de Valparaíso*.
- 19 Hay que notar que ningún poema de la *Seudoaraucaana...* tiene título propio. No así los que componen *Otras banderas*, como se vio anteriormente.
- 20 Fueron tres talleres en total y en cada uno hubo un número de esos/as 16 poetas y un/a director/a asignado/a y que al final redactaba una introducción testimonial, una relación de la experiencia y comentarios sobre los resultados escritos, o sea de las correspondientes “reescrituras”.
- 21 *La Araucana* también termina con una reclusión del propio Ercilla en lo que él considera el olvido y el no reconocimiento de sus trabajos y servicios, tanto en lo de soldado como en lo de poeta (cronista), un tópico, por lo demás, bastante común en las relaciones/crónicas de Indias, como lo han visto desde Beatriz Pastor en adelante los estudiosos. Una reclusión de Ercilla en sí mismo, un desengaño de su sociedad, el esbozo de un arrepentimiento por haber entregado su tiempo a unas empresas que no le traerían los honores merecidos, y, todo, a la espera de la muerte propia: “Y pues del fin y término postrero / no puede andar muy lejos ya mi nave, [...] considerando el corto plazo, quiero / acabar de vivir antes que acabe / el curso incierto de la incierta vida, / tantos años errada y distraída” (37.74). El penúltimo poema de la cuarta parte de la *Seudoaraucaana...* puede leerse asimismo como una reclusión en el “sí mismo” de la poeta – quien congela en este punto la secuencia de imágenes que componen y despliegan sus textos –, aunque por razones diferentes a las del poeta-soldado.
- 22 Véase el artículo de Enrique Antileo Baeza para el tema de las migraciones mapuches a Santiago.

- 23 Otro trabajo, y necesario, sería hacer una lectura que articule las dieciséis reescrituras de ese proyecto, cosa que las diferentes introducciones a cada uno de los tres talleres avanzan en esta línea.
- 24 No por nada es que existe *La Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas*, proclamada por las Organización de las Naciones Unidas en el año 2007.
- 25 “*La Araucana*, que para muchos sigue siendo una gesta de centauros de dos órdenes, romanos e indios, para los chilenos ha pasado a ser un doble testimonio, paterno y materno, de la fuerza de dos sangres, aplacadas y unidas al fin en nosotros mismos” (Mistral 131).
- 26 En esta materia se puede encontrar siempre el argumento opuesto, tal como el que emite Raúl Zurita, cuando afirma que “Chile antes de ser un país fue un poema, esa es, ni más ni menos, la importancia de Ercilla y *La Araucana*” (citado por Javier García). Para otros autores que contemporáneamente hablan de la “vigencia del poema sobre la Guerra de Arauco”, véase este artículo periodístico de García para *La Tercera*, donde incluso se cita el testimonio de uno de los poetas mapuches más renombrado en la actualidad, Elicura Chihuailaf, quien dice que la mayor “cualidad” del poema de Ercilla “es aceptar sinceramente la existencia de la diversidad, con su positivo y negativo” [...] [no está claro el uso de comillas y suspensivos en esta cita] y, que por lo mismo, “invita a una reescritura de la historia de Chile y a una especial valoración de la hermosa visión de mundo de nuestra cultura mapuche”.
- 27 Bastaría recordar, en el plano de la espiritualidad occidental, los textos recogidos bajo el título de *Pseudo-Dionysius* cuyo autor, un desconocido teólogo bizantino de entre los siglos V y VI después de Cristo, se autoidentifica como Dionisio, El Areopagita, obispo y mártir de Atenas en el siglo I.
- 28 Fariña, en el prólogo mencionado, explica el prefijo de Hernández de esta manera: “Así tituló Elvira Hernández su texto, haciendo alusión al equívoco de temporalidad ‘el tiempo de ayer es el de hoy’”. Razón tiene, pues ya sabemos que toda “reescritura”, excepto el sueño borgiano/menardiano, es una pseudo-obra, y su grado (de plagio, en un sentido creativo y no de ilegalidad -véase Lise Buranen y Alice Roy) dependerá del grado de admisión inscrito en la textualidad misma de la última. Sin embargo, aquí planteo que hay más en el caso de Hernández que una cuestión de temporalidad. Asimismo, el/la lector/a de la Seudoarauca... ha de mantener siempre en mente que cualquier poema que está leyendo funciona en tres tiempos simultáneamente: pasado, presente y futuro, con una operación radical – cierta profecía y/o cierta elegía recitada desde el futuro – que la poeta resume de este modo en el segundo poema de la tercera sección, “[Luz roja]”: “El tiempo de ayer sigue siendo el de mañana” (34).

- 29 No olvidar que, antes de entrar en un descargo confesional sobre sus servicios (ignorados) al Rey Felipe II y en una especie de auto-elegía anticipada, Ercilla termina *La Araucana* con una extensa apología sobre (la justicia, el arte y la ética de) la guerra, donde, por cierto, insiste en el valor de su participación en la debida Guerra de Arauco: “Y el rebelde indiano castigado / y el reino a la obediencia reducido, / pasé al remoto Arauco, que alterado / había del cuello el yugo sacudido, / y con prolija guerra sojuzgado / y al odioso dominio sometido, / seguí luego adelante las conquistas / de las últimas tierras nunca vistas” (37.68). Hernández, en el cuarto poema de la primera sección, “[Luz verde]”, reconoce ese pasado aún en el presente y citando al propio Ercilla dice: “De hecho no se pasa nunca el ‘olor a guerra’” (Hernández 19).
- 30 Damaris Calderón, en su propia re-escritura de *La Araucana*, “Las pulsaciones de la derrota”, había dicho, insumisa también – y es una de las actitudes generalizadas del proyecto –, como respondiéndose a esta invitación, con una anécdota donde se le dice a otra aprendiz (indígena) de poeta: “(...) / mándese la paya en tono heroico / en octavas reales emboline la perdiz / al hipotético rey” (Calderón).
- 31 En el segundo poema de la cuarta sección, “[Luz negra]”, la poeta dice, ya terminando esta reescritura fragmentaria, en modo “seudo”, del viaje ercillesco y, al mismo tiempo, este deambular urbano (con aproximaciones a lo rural) moderno, en modo *hiper-flâneuresco*: “Los caballos de Diómedes están sin pulso en el guiso equino y tragas el plato con un sorbo freático. Ni épica ni hípica sólo / palabras que aprender. O salir de compras” (42). Recuérdese que Neruda, nacido en Parral, al sur de Chile, hizo un viaje de vuelta al origen ya casi al finalizar su vida, cuyo testimonio quedó en los poemas de *Aún*.
- 32 En la que se llama al “torturado poeta lírico” a un cambio que lleve la poesía a las cosas, a los oficios y que no huya de las impurezas de la vida: “sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso” (Neruda, 1935, 5).
- 33 Véase la película *KalfüKüimy Taiñ WeFvtaMalón* (La Tierra Sueña Volver a Ser Libre) (2018): https://www.youtube.com/watch?v=LoZ_yJuZjhs.
- 34 Ñuke mapu quiere decir, en mapudungún, “Madre Tierra”, en una cosmovisión mapuche comprensiva y trascendente que va más allá de la noción de suelo, incluso de naturaleza desde el punto de vista del sujeto urbanizado. (Bengoa 16)
- 35 Primer poema de la primera sección, “[Luz verde]”: “Se pelan cerros cual si se mondaran manzana [...] Desde el rincón donde se para la olla ves / que todo se hace pebre y se echa a saco”. Y con la consecuente amenaza de extinción étnica que ese proceso extractivo de recursos naturales implica: “Mañana te

- encontrarán cuando rastrillen la tierra”. Sin olvidar que estos versos están precedidos por otro, “Inútil disponer barreras y espolear versos”, en el que se duda de la auto-defensa (¿armada?) y de la palabra (poética) como posibilidades de sobrevivencia. (16)
- 36 Movimiento relacionado, en muchos sentidos, con eso que definimos como explosión demográfica, o en palabras de la poeta en el último poema de la segunda sección, “[Luz amarilla]”: “Delirio de abrir ciudades y hacer gente” (Autor 30). Para mitos y realidades sobre vida rural y vida urbana, véase Paul Morland.
- 37 No hay que pasar por alto, sin embargo, que la *seudoaraucana*, como sujeto y como obra, al igual que todo ser humano, con cierto grado de introducción a la condición civilizada, siente (una contradictoria) atracción y preferencia por las urbes. En el primer poema de la cuarta sección, “[Luz negra]”, la poeta se dice a sí misma – y les dice a los suyos, a los de la Araucanía y a los trasplantados a la metrópolis – : “En tanto tú también amas las ciudades, recaladas de deserción, donde jihaidistas, weichafes y rescatistas entran y salen / con menos pompa que soldados de terracota / de tugurios en serie, remodelados a lo Cabaret Voltaire”. Pero, no deja de agregar un verso lacerante al final que recobra el juicio crítico de esta *flâneur* (ya entendemos que mestiza): “La ignorancia también allí se desplaza con la contundencia de una caballería motorizada” (41). En cuanto al tema de la deforestación de las tierras ancestrales, véase completo el primer poema de la tercera sección, “[Luz roja]”, en el que se dice a medio camino, ya en la Región de Bío-Bío, cerca de Lebu también y a 180 km de Temuco, capital de la región de la Araucanía: “Santa Fe es fábrica de eucaliptus sin contrición / espíritu de arrastre”; para terminar el texto con estos versos: “Vivimos de humaredas / grandes quemas de amor y odio mas / íntimo rescoldo extinguido” (33).
- 38 (...) “que a la cerviz de Arauco no domada / pusieron duro yugo por la espada” (1.1).
- 39 Es importante tener presente que Hernández siempre juega con una doble forma de representar a Ercilla, siendo el avatar poético de ella, la voz (y cuerpo de su *seudoaraucana*), una simulación generada de las contradicciones del poeta-soldado, en tanto súbdito de su Corona y a la vez crítico, en ciertos aspectos, del Imperio español. Así es visto por algunos de los estudiosos de la conquista y colonización de las Américas en un debate sobre la post y de/colonialidad en América Latina: “this first modernity produced the first articulations of a lasting anti-imperial discourse, in the works of Inca Garcilaso, Guaman Poma, Cabeza de Vaca, Bartolomé de las Casas, Alonso de Ercilla and others” (Salvatore 337). Algo similar plantea Firbas: “De alguna forma, la voz poética en *La Araucana*, a través de sus denuncias y presentación condolidada de los indios, produce un texto genéricamente diverso, indefinido y moderno en

su crítica política que resuena detrás de la cadencia de sus octavas. En el universo textual de Ercilla, surgido de su experiencia colonial y de su formación humanística, se construye un nuevo tipo de héroe y poeta: un sobreviviente y testigo que regresa a la corte para contar” (105).

- 40 Con esto Hernández resume toda una historia de presencia militar estadounidense en las Américas, con la complicidad de grupos socio-económicos nacionales de la región, para proteger y promover sus negocios y su visión de mundo. Véase Holden y Zolov.
- 41 Aquí sería conveniente recordar el último poema de *Four Quartets* de T.S. Eliot, “Little Gidding” (1942), calificado como un poema funeral, pero que termina en su quinta parte invirtiendo el duelo en un canto vital (puesto que el rol de la palabra lo es también): “What we call the beginning is often the end / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from [...] Every phrase and every sentence is an end and a beginning. / Every poem an epitaph”. Un epitafio de signo inverso en Eliot – y en Hernández, ya que el misterio consiste en que “We die with the dying: / See, they depart, and we go with them. / We are born with the dead: / See, they return, and bring us with them” (Citado por Karen Mills-Courts 16-17).
- 42 Tal vez un rap mapuche pueda contar con su característico ritmo de protesta esta historia en 00:05:42 minutos: “Resistencia Milenaria” (Rumel Kuifi Ngey Taiñ Newentulen) de Neculman. Existe otra reescritura de *La Araucana* y que pertenece al poeta, novelista, ensayista y cantautor chileno Patricio Manns, quien junto al grupo Inti Illimani, concibió un poema-canción que se llamó también y sin más, “La Araucana” (1992). Allí Manns, EN 00:07:12 minutos, adopta un tono elegiaco y, a la vez, resurreccionista respecto a los caídos históricamente en el pueblo Mapuche: “Arauco, claro y solemne bastión extremo de América, libro de sólido polvo, áspera flor salitrera, turbio vaso de cenizas que bebemos en vigilia para hacer de tus caídos otra espiga, fundamental, amorosa y plena”.
- 43 El poema de Ercilla es épico y trágico a la vez, esto último si se considera que también narra una historia violenta y fatal para un pueblo que se ha visto obligado a sobrevivir frente a la amenaza de su extinción.

OBRAS CITADAS

- ANTILEO BAEZA, ENRIQUE. “Diáspora mapuche y multiculturalismo en Santiago.” *Kütral. Revista de sociología UVM* (2011): 75-95.
- BACIGALUPO, ANA MARIELLA. *Thunder Shaman. Making History with Mapuche Spirits in Chile and Patagonia*. Austin: U of Texas P, 2016.
- . *Shamans of the Foye Tree. Gender, Power, and Healing Among Chilean Mapuche*. Austin: U of Texas P, 2007.

- BENGOA, JOSÉ. *Historia del pueblo Mapuche*. Santiago: Editorial Sur, 1985.
- . *Mapuche, colonos y el Estado nacional*. Santiago: Catalonia, 2015.
- BURANEN, LISE, Y ALICE M. ROY. *Perspectives in Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. New York: SUNY Press, 1999.
- CALDERÓN, DAMARIS. "Las pulsaciones de la derrota". *Reescrituras de la Araucana*. http://www.reescrituradelaarucana.uchile.cl/?page_id=455. Web. 24 julio 2022.
- CALVINO, ITALO. *¿Por qué leer a los clásicos?* Trad. Aurora Bernárdez. Barcelona: Siruela, 1993.
- CARRASCO, HUGO. "Introducción a la poesía mapuche." *Pentukun* 10-11 (2000): 17-26.
- CARRASCO, IVÁN. "Literatura etnocultural en Hispanoamérica. Concepto y precursores." *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 65-72.
- CORREA-DÍAZ, LUIS, AND GREG DAWES. "The Verse as Being in the World: Chilean Poetry before, during and after Pablo Neruda, History, and Politics." *History of Chilean Literature*. Ed. Ignacio López-Calvo. Cambridge: Cambridge UP, 2021. 140-72.
- DAVIS, WADE. *Light at the Edge of the World: A Journey Through the Real of Vanishing Cultures*. 4th Ed. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2007.
- ERCILLA, ALONSO DE. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2005.
- ESCANDELL MONTIEL, DANIEL. "Alteridad y avatar: la red de egos telemáticos en la autoría digital." *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*. Eds. Francisca Noguerol et al. Kassel: Reichenberger, 2015. 107-18.
- ESTERMANN, JOSEF. "Colonialidad, decolonización e interculturalidad. Apuntes desde la filosofía de la interculturalidad." *Interculturalidad crítica y decolonización. Fundamentos para el debate*. Ed. David Mora. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello. 51-70.
- FARIÑA, SOLEDAD. "Presentación. Reescrituras de La Araucana, las otras, los otros." *Memoria poética: Reescrituras de La Araucana*. Eds. Luz Angela Martínez y Jaime Huenún. Web. 12 diciembre de 2021.
- FIRBAS, PAUL. "Una lectura de la violencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla." *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. Eds. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López. Madrid: Visor, 2010. 91-105.
- GARCÍA, JAVIER. "*La Araucana*: el presente de un libro fundacional." *La Tercera* 19 septiembre 2018. Web.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- GOÍĆ, CEDOMIL. *Letras del Reino de Chile*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- HERNÁNDEZ, ELVIRA. *Album de Valparaíso*. Santiago: LOM, 2002.
- . *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- . *Santiago Waria*. 2ª ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

- . *La Seudoaraucana y Otras banderas*. Talca: Editorial de la Universidad de Talca, 2017.
- HOLDEN, ROBERT H. AND ERIC ZOLOV, EDS. *Latin America and the United States. A Documentary History*. 2nd Ed. New York: Oxford UP, 2011.
- ÍÑIGO-MADRIGAL, LUIS. "Alonso de Ercilla y Zúñiga." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1982. 189-203.
- JAMESON, FREDRIC. *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980.
- JOCELYN-HOLT, ALFREDO. *Historia General de Chile*. Santiago: Sudamericana, 2000.
- LILLO, SAMUEL. *Canciones de Arauco*. 5ª ed. Santiago: Editorial Nascimento, 1940.
- LIPOVESTKY, GUILLES Y SÉBASTIEN CHARLES. *Hypermodern Times*. Trans. Andrew Brown. Cambridge: Polity, 2005.
- MANNS, PATRICIO. "La Araucana" (1992).
<https://www.youtube.com/watch?v=coyBzkHzgMA>. Web. 5 junio 2021.
- MARRERO-FENTE, RAÚL. *Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica*. Madrid: Iberoamericana 2017.
- MARTÍNEZ, LUZ ANGELA Y JAIME HUENÚN, EDS. "Memoria poética. Reescrituras de *La Araucana*." Web. 12 diciembre de 2021.
- MASIELLO, FRANCINE. *El cuerpo de la voz (Poesía, ética, cultura)*. Buenos Aires-Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- MATA-INDURÁIN, CARLOS. "Una aproximación a la poesía satírico-burlesca en el Chile colonial." *Romance Notes* 59.2 (2019): 283-97.
- MILLER-KEANE, MARIE O'TOOLE. *Encyclopedia and Dictionary of Medicine, Nursing, and Allied Health*. 7th Ed. New York: Saunders/Elsevier, 2003.
- MILLS-COURTS, KAREN. *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1990.
- MISTRAL, GABRIELA. "Breve descripción de Chile" [Conferencia dada en Málaga]. *Anales de la Universidad de Chile* (2.º trimestre de 1934): 120-33.
- MORAGA, FERNANDA. "La Bandera de Chile: (des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)." *Hispanic Poetry Review* 3.2 (2001): 28-39.
- MORAWSKI, STEPHAN. "The hopeless game of flânerie." *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. London: Routledge, 2015. 181-97.
- MORLAND, PAUL. *The Human Tide. How Population Shaped the Modern World*. NY: Hachette Book Group, 2019.
- NECULMAN. "Resistencia Milenaria" (Rumel Kuifi Ngey Taiñ Newentulen).
<https://www.youtube.com/watch?v=ml-volYBhCQ>. Web. 27 marzo de 2021.
- NERUDA, PABLO. *Aún*. Barcelona: Lumen, 1971 [1969].
- . *Canto General*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- . "Sobre la poesía sin pureza". *Caballo verde para la poesía* I (Madrid, octubre 1935): 5.

- NERUDA, PABLO ET AL. *Don Alonso de Ercilla, Inventor de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971. Organización de la Naciones Unidas. *Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos Indígenas* (2007).
https://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/DRIPS_es.pdf. Web. 23 julio de 2022.
- PASTOR, BEATRIZ. *El discurso narrativo de la Conquista: Mitificación y emergencia*. México: Ediciones del Norte, 1988.
- PROMIS, JOSÉ. *La literatura del Reino de Chile*. Santiago: Ediciones U de Playa Ancha, 2002.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS. "Imágenes dibujadas y desdibujadas del 'indigenismo' nerudiano." *América sin nombre*. [Cien años de Pablo Neruda] 7 (2005): 78-83.
- SALLWORTHY, JON. *The New Oxford Book of War Poetry*. Oxford, UK: Oxford UP, 2014.
- SALVATORE, RICARDO D. "The Postcolonial in Latin America and the Concept of Coloniality: A Historian's Point of View." *A Contracorriente. A Journal of Social History and Literature in Latin America* 8.1 (2010): 332-48.
- SANTIVÁÑEZ, ROGER. "Un rasgo de modernidad poética en *La Araucana* de Alonso de Ercilla." *Hispanic Poetry Review* 3.2 (2011): 24-27.
- SEPÚLVEDA, MAGDA. "La palabra chileno nada puede expresar: poesía de origen mapuche." *Taller de Letras* 52 (2013): 175-90.
- TAMYM. "La poesía de Elvira Hernández." *Cultura*. Fundación Pablo Neruda. Web. 5 febrero de 2022.
- VALERO JUAN, EVA. "Reconstruyendo el camino de Ercilla..., Bello, Mistral y Neruda." *América sin nombre* 9-10 (2007): 201-07.
- . "Trayectorias poéticas de la memoria colectiva: Ercilla, Neruda y Zurita." *Romance Notes* 59.3 (2019): 581-93.
- VARGAS SAAVEDRA, LUIS. "Gabriela Mistral, los Indios y Ercilla. Prólogo inédito de Gabriela Mistral a *La Araucana* de Don Alonso de Ercilla y Zúñiga." *Taller de Letras* 20 (1992): 5-42.
- VICUÑA, CECILIA, ED. *Ül: Four Mapuche Poets*. Trans. John Bierhorst. Pittsburgh: Latin American Review Press, 1998.
- ZALDÍVAR, MARÍA INÉS. "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de La bandera de Chile de Elvira Hernández." *Lecturas de poesía chilena: de Altazor a La Bandera de Chile*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.
- ZURITA, RAÚL. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.
- . "Poesía y Nuevo Mundo." *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2000.