

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000573254>

67-81

## LA ÉPICA EN PROCESO DE REESCRITURA: SEUDOARAUCAANA DE ELVIRA HERNÁNDEZ

*The epic in the process of rewriting: Seudoaraucaana by Elvira Hernández*

BIVIANA HERNÁNDEZ O.

*Universidad de Concepción (Chile)*

*bihernandez@udec.cl*

### Resumen

El artículo se centra en el poema *Seudoaraucaana* de Elvira Hernández (2010; 2017) a partir de la reescritura como recurso articulador de una mirada descentrada y amplificada del texto fuente, *La Araucana* de Ercilla y Zúñiga. Como hipótesis se plantea que la reescritura discute fenómenos sociales vinculados con las fisuras de la nación chilena y los procesos políticos de la actual coyuntura. Como objetivo, se busca establecer un diálogo con la tradición y el campo literario en torno a la épica, por un lado, y con las reconsideraciones críticas acerca de la imaginación poética de la historia, por otro.

Palabras clave: Reescritura; apropiación; literatura épica; nación.

### Abstract

The article focuses on the poem *Seudoaraucaana* by Elvira Hernández (2010; 2017) based on the rewriting as an articulating resource of an off-center and amplified look at the source text, *La Araucana* de Ercilla y Zúñiga. As a hypothesis, it proposes that the rewriting discusses social phenomena linked to the fissures of the Chilean nation and the political processes of the current situation. As an objective, it tries to establish a dialogue with the tradition and the literary field around the epic, on the one hand, and with critical reconsiderations about the poetic imagination of history, on the other.

Key words: Rewriting; appropriation; epic literature; nation.

*El nombre del poeta Ercilla es reflejo de otra atestadura*  
Verónica Zondek

*Hay países que duran lo que dura su épica*  
Pablo Paredes

### PARA COMENZAR: DE NERUDA A MEMORIA POÉTICA

Quiero comenzar estas notas recordando los versos de Neruda en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*: “Ahora llamo a un noble compañero: / entre todos y todo fue el primero / don Alonso de Ercilla el duradero” (1973, p.95). La elegía, pronunciamiento, que hace el poeta Nobel del autor de *La Araucana* resulta decidora para pensar en la apropiación como una relación polémica con el presente y con la propia historia/literatura de corte épico. El oxímoron del título, *nixonicidio* y *alabanza*, releva la figura y obra de Ercilla, “el duradero”, como insignia de la identidad nacional y

*Recibido: 14 mayo 2021*

*Aceptado: 22 junio 2022*

emblema de lo más granado de nuestra tradición literaria, frente al absoluto repudio hacia el principal opositor de la izquierda latinoamericana, Richard Nixon.

Los últimos tres poemas del libro, “Mi compañero Ercilla” (poema XLII), “Habla don Ercilla” (XLIII) y “Juntos hablamos” (XLIV), adscriben a una modulación dramática que sin abandonar el tono de arenga o manifiesto, hace convivir la voz del sujeto poético con la voz del otro, de la cual este se apropia para imitar el gesto grandilocuente del canto épico. Neruda formula su alabanza de la revolución chilena, encabezada en Chile por Salvador Allende y la coalición de partidos políticos de izquierda, Unidad Popular, remitiéndose al poeta-soldado español y su epopeya fundadora del reino de Chile, cuyo imaginario encarnó “en el espíritu y en la historia nacional [...] una suerte de transustanciación por la que la historia se poetiza y lo poético adquiere su cuerpo en la historia” (Martínez, 2010, p.16). Esa suerte de transustanciación entre poesía e historia es lo que expresa Neruda al reescribir a “Mi compañero Ercilla”, compañero de letras; compañero de armas, en quien reconoce un modelo de escritura a seguir. De ahí la apropiación de su voz fundante y fundadora como legítima palabra de origen y consecuente diálogo con la historia/memoria del presente. Neruda copia los versos de su compañero Ercilla, traslada su palabra de un (con)texto a otro, dando pie a la reescritura-homenaje del modelo. No interviene el poema original, sino que se lo apropia por medio de la cita, refrendándolo como arquetipo literario y simbólico en otro escenario histórico y discursivo: el de la revolución chilena de izquierda; el del poema/manifiesto estético y político.

Resulta elocuente el adjetivo de “noble” que usa el vate para referirse a Ercilla. Con este vocativo la cita actúa como homenaje-imitación del hombre, poeta-soldado, que escribió los versos de origen y, *a posteriori*, crearon el mito de la fundación de Chile y su identidad nacional, criolla y mestiza, gracias a la gesta heroica. En esta dirección, el texto de Neruda puede servir de anclaje a una red más extensa de poemas que en los últimos años han vuelto a reescribir, desde perspectivas más experimentales o expandidas, las octavas reales de *La Araucana*. Piénsese, sin ir más lejos, en los varios poemas reunidos en la antología *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*, a raíz del taller de relectura y reescritura del mismo nombre, que buscó articular distintas expresiones creativas e intelectuales en torno a la identidad chilena del nuevo siglo (Martínez, 2010, p.31)<sup>1</sup>. Un texto colectivo del que derivaron varias publicaciones independientes, como *Seudoaraucaña y otras banderas* (2017) de Elvira Hernández, a la que me dedicaré en estas páginas.

---

<sup>1</sup> Junto con los poemas reunidos en *Memoria poética*, es posible proponer otra serie paralela de textos que igualmente formulan este sentido de revisión/actualización del pasado histórico a partir de un texto fundacional de carácter épico o mítico. Entre ellos: *La nueva Araucana* de Serafín Alfsen-Romussi, *Yllu y Pac Pac Pec Pec* de Soledad Fariña, *Ligia* de Rosabetty Muñoz, *Reducciones* de Jaime Huenún, *El cementerio más hermoso de Chile* de Cristián Formoso, *La raza chilena* de Pablo Paredes, *Spandau y Yatagán* de Gloria Dunkler, *Príncipe de Chile* de Morales Monterríos o *Colonos* de Leonardo Sanhueza, por mencionar solo algunos.

Para Luz Ángela Martínez, coordinadora del proyecto, el objetivo del taller consistió en elaborar una interpretación contemporánea del poema de Ercilla y de los conflictos fundacionales que en él se presentan (2010, p.17). Reescribir *La Araucana* hoy, sostiene, significa “sujetar, consciente y colectivamente, el acto poético al pie forzado de aquellos asuntos sin resolver que conectan la historia nacional con la historia de la humanidad. Especialmente, al dificultoso asunto de la otredad” (2010, p.17). A este objetivo responde también otro libro colectivo, más reciente: *La Araucana revisitada. Representaciones visuales*, coordinado y editado por Mary Mac-Millan, que se centra en la revisión/actualización del texto épico a partir de la cultura visual, esto es, en las imágenes que “han acompañado al texto a lo largo de los años, y las implicancias semánticas y de lectura que estas visualidades pueden aportar” (2020, p. 9). Reescribir *La Araucana*, desde la palabra e imagen (en) presente, implica volver al mito del origen del territorio/identidad nacional concebido como nación, espacio de memoria e historia social compartida, al que la literatura parece querer interrogar por un deber ético de actualización y puesta al día.

#### ACERCA DE LA REESCRITURA, HISTORIA Y NACIÓN

Si la reescritura como procedimiento constata que toda habla está hecha de otras hablas, sin posibilidad de creación o enunciación *ex nihilo*, como lo demuestran los textos poéticos reunidos en *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*, resulta de perogrullo comentar que en dicha operación interviene una autoconciencia apropiativa del lenguaje, así como una actividad de relectura y resignificación de lo ya escrito. Se trata de una conciencia que permite entender la obra literaria como un *acontecimiento* que constituye la réplica de otro, pues, “alejada en el tiempo del ‘original’ con que está vinculada, esa obra pertenece [...] a la misma cadena de acontecimientos [...] lo que nos lleva a vincularnos nuevamente con la energía de la que procede” (Bourriaud, 2009, p.208). En tanto réplica de un mismo acontecimiento, la reescritura es un recurso enunciativo que (re)activa una “energía” de base para afirmar el dinamismo de los materiales/documentos que se recuperan en el presente de la escritura, y su transformación en niveles de sentido que van de lo textual a lo simbólico, de lo semántico a lo político e ideológico. Lo anterior ocurre en el marco de una *cultura del uso de las formas* que disuelve las relaciones imaginarias “que vinculaban antaño el resultado con su fuente, los “originales” y las “copias” [...] en el que los recorridos entre los signos y el protocolo de su utilización importa más que los signos mismos” (Bourriaud, 2009, p.199).

A partir de la metáfora sismológica de Bourriaud, entiendo la apropiación como una forma de reescritura que conecta el texto apropiado con problemáticas sociohistóricas, “imaginarios y artefactos culturales de nichos nuevos, con nuevos receptores” (Gutiérrez, 2020, p.102) conforme con el presupuesto de que toda apropiación induce una expansión del relato original, en la medida en que este resulta alterado de múltiples formas por el solo hecho de ser recontextualizado en otro espacio literario y social. Cuando hay apropiación,

las obras se adaptan casi biológicamente a un nuevo ecosistema de imaginarios y medios, de modo que “el sustrato de la fuente tensiona con su enunciación que muta en función del contexto, la visión del adaptador y las cualidades que definen el medio en que se ha realizado la adaptación. Y de esa tensión resulta un producto nuevo que, si bien remite (y hasta tributa) de la fuente, suma algo más a través de la lectura que el adaptador propone” (Gutiérrez, 2020, p.102). Valga decir que el adaptador –reescritor, más precisamente– vuelve al modelo con un sentido ético y estético de homenaje, crítica, polémica o desacato, haciendo de la apropiación una labor de diálogo con el pasado y presente de la cultura, la historia y la propia literatura. Su gesto primero es el de constituir una genealogía, sea para “asemejarse o apartarse de ella” (Secreto, 2008, p.93) y así poder “visitar, releer, dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia” (Secreto, 2008, p.93). De esta manera, el reescritor echa a andar los hilos infinitos de una trama de ecos y resonancias con el modelo (Lamborghini, 2007), que impactarán en los lenguajes del futuro, en sus formas de producción estética, de lectura y de recepción crítica.

En esta línea de sentido, considero que una de las posibilidades más arriesgadas de la reescritura en las últimas décadas es la que, desde una concepción apropiativa del lenguaje, tensiona los límites entre lírica y narrativa, ficción y no ficción, a la vez que propicia la discusión acerca del estatuto *expandido* (Kozak, 2006) o *fuera de sí* (Escobar, 2004) del arte y la literatura contemporáneas. Me refiero a una constelación de escrituras y prácticas, inscritas en el horizonte de una cultura del uso de las formas y sus réplicas, donde el poeta-reescritor, distanciado de la idea moderna del autor-creador, asume el rol de editor, curador, montajista, contra el ideologema de la propiedad privada de los signos y la originalidad de la escritura. Como tal, su ejercicio (des)apropiativo plantea una visión *comunalitaria* (Rivera Garza, 2013) que pondera el valor público y ciudadano de su ejercicio. De cierto modo, se trata de una literatura política que le disputa a la historia el rol de ser el relato más apto para transmitir la experiencia compartida y comunicar, a su vez, la verdad de los hechos (Klein, 2019), por cuanto su tratamiento estético como lenguaje apela directamente al debate público, y eso es lo que interesa como gesto fundamental de estas reescrituras: *la question de l'écriture n'est plus présentée comme une activité privée (de soi pour soi par la médiation de l'écriture) mais une action prenant en charge des problèmes publics* (Hanna, 2011-2012, p.12). Sobra decir que esta posibilidad implica un gesto de apropiación que desborda el texto de origen para hacerlo funcionar de manera autónoma; con lo que se produce un intercambio entre autorías y grafías, sistemas de representación, comunicación, simbolización, que involucra otras agencias y formas de expresión, desestabilizando el estatuto literario de la ficción.

Bajo estas coordenadas, propongo leer el texto de Elvira Hernández como una reescritura mediante apropiación del poema épico de Ercilla, que ofrece una lectura otra de la historia y la nación chilena contemporánea. Escrito y publicado originalmente para el tomo *Memoria poética* en 2010, y reeditado posteriormente como libro independiente en

2017, *Seudoarauca y otras banderas*<sup>2</sup> revisa y problematiza agudamente tanto el lugar de la poesía en el marco de la imaginación histórica (White, 2003) como sus posibilidades de intervención ética a partir de las conexiones con la experiencia y el mundo de (en) lo común (Rancière, 2009). Mi acercamiento a esta obra se plantea desde una perspectiva epocal, en cuanto a la necesidad de urdir sentidos expresivos que aborden, tensionándolos, fenómenos sociales y políticos vinculados tanto con las fisuras de la nación chilena así como con la subjetivación crítica del antropoceno (Bourriaud, 2020; Zalasiewicz *et. al.*, 2010). El principal objetivo de esta lectura consiste en rastrear los procedimientos de reescritura que la poeta emplea prioritariamente (apropiación) para, luego, establecer un diálogo con la tradición y el campo literario en torno a la épica, por un lado, y con las reconsideraciones críticas acerca de la imaginación poética de la historia, por otro. Para ello me centraré metodológicamente en tres aspectos o nudos críticos fundamentales: la violencia y sus réplicas; la crítica del extractivismo mediante el simbolismo del color; la poesía y la ciudad desde los significantes de la guerra.

#### LA VIOLENCIA Y SUS RÉPLICAS

A primera vista, *Seudoarauca* de Elvira Hernández intenta reescribir la historia tanto en lo que esta tiene de actualidad e inmediatez como en su posibilidad de ser memoria, reconstrucción y revisión del pasado más distante (Fisher, 1990, p.127). El prefijo “seudo” suscribe su cualidad de recreación: una versión poética desde un punto de vista decolonial de *La Araucana* de Ercilla y Zúñiga, articulada como un texto dudoso, apócrifo, incierto, impugnado. La de Hernández no es una reescritura-homenaje del “Inventor de Chile” (Neruda, 1989, p.167) cuanto una apropiación del modelo épico que busca establecer una crítica ética y poética del capitalismo planetario. En este sentido, su reescritura denuncia la explotación de los recursos naturales y el maltrato hacia las culturas indígenas (violencia racial y medioambiental), acrecentadas en los últimos años por el sistema productivista del neoliberalismo globalizado.

El título del poema modula *ipso facto* su relación dialógica con el modelo o fuente a reescribir: *La Araucana* de Ercilla y Zúñiga. Hernández reproduce el manuscrito original, que en el 2010 integró el volumen colectivo de *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*, pero al final de la edición autónoma de 2017 agrega una “Nota a la presente edición” en la

---

<sup>2</sup> La edición de 2017 se divide en dos partes: *SEUDOARAUCA. Reescritura de La Araucana de Alonso de Ercilla y Zúñiga*, que incluye a su vez las siguientes secciones de poemas: [Luz verde], [Luz Amarilla], [Luz roja] y [Luz negra]. Esta última es una variante de la anterior publicación, aclara Hernández en la “Nota a la presente edición”, refiriéndose a las modificaciones que sufrió el texto original. La segunda parte del poema, en tanto, se titula *OTRAS BANDERAS* e incorpora cinco poemas inéditos, es decir, que no fueron publicados en el tomo de *Memoria poética*. Estos son: “Aquí y allá”, “La aplastante bandera”, “La wenufoye”, “En un diario isleño, ancuditano, 2017” y “Despejar la incógnita”. Para efectos de la lectura que emprenderé en este artículo solo me referiré a la primera parte del poema, *Seudoarauca*.

que aclara el origen-procedencia de su poema: “Este poema largo fue escrito en el 2010 cuando el país celebraba el Bicentenario de lo que se cree fue la promulgación de su acta de Independencia” (57). En la misma nota, la autora se refiere a la urgencia de especular respecto de la tensa relación que existe actualmente entre la cultura chileno-mapuche y los dispositivos institucionales en los que se asienta nuestra *imperfecta democracia*: “todavía enredados en una atmósfera colonial impedidos de vislumbrar las grietas de la república [...] no hemos tenido como sociedad la capacidad para elaborar una Constitución, nuestros tutores lo han hecho por nosotros” (58). En atención a estas palabras, se puede presuponer que *Seudoaraucaña* es una reescritura que entiende la historia como una lectura contextualizada de textos y documentos, pertenecientes al archivo histórico-literario de la nación; de los que Hernández se apropia para producir una discursividad contrapuesta o alternativa a las historias, discursos y poéticas oficiales, erigidos desde el poder.

Pero si bien los paratextos de esta pseudo-épica son explícitos en *Seudoaraucaña*, en el cuerpo de los poemas que integran el volumen el trabajo de apropiación resulta complejo de definir como reescritura. De hecho, si no es por el título, la nota explicativa y las referencias de personajes y lugares físicos que pueblan *La Araucana*, sería difícil sostener que la obra es o funciona como una reescritura *strictu sensu* del poema épico fundacional de Chile<sup>3</sup>. Lo que sí queda claro es que en el texto de Hernández este recurso opera como una apropiación en tanto versión otra del texto fuente que lo transforma o desestabiliza en su dimensión tanto textual (de género literario) como cultural o social (desde la recepción o valoración crítica). Lo que conlleva un procedimiento de amplificación del modelo que supera la referencia hasta volverla opaca o difícil de reconocer.

A partir de una mirada descentrada y amplificada del texto fuente, la apropiación configura la “estética inclusiva” de la reescritura poética de Hernández. La que se concreta o materializa mediante la transferencia histórico-cultural que define el proceso de “integración, asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la obra), adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propios del contexto de adaptación y los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención de la obra [...] hasta la divergencia e inversión” (Vanoye, 2011, p.146). En este caso, la apropiación conlleva una forma de *secuestro de la fuente* y una inevitable alteración de la misma, en circunstancias en que la obra reescrita lo es siempre en un contexto distinto en el que se produjo y, “más importante, [...] esta se halla en medio de una tensión entre la readecuación al contexto, pero también a la propia lectura” (Gutiérrez, 2020, p.101). *Seudoaraucaña* alude con su propia enunciación al extratexto de *La Araucana*, es decir, a la Guerra de Arauco, como un primer plano o nivel de sentido de la reescritura, pero se aleja de él al conectar este hecho con otros

---

<sup>3</sup> Las referencias a *La Araucana* se combinan en todo el poema de Hernández con varias otras alusiones que evocan el género de la épica: desde Homero hasta Dante y Ercilla. Lo que demuestra el eclecticismo y el arco de posibilidades genealógicas (de “resonancias” del modelo) que suscita el trabajo sistemático con o desde la reescritura.

referentes, también de carácter histórico, que enmarcan la crisis planetaria mundial. Y así, otra vez, la referencia histórica aparece sustentada por el prefijo “seudo”: lo borroso, lo falso, lo abierto e indeterminado, de un original que resulta cuestionado por su factura ideológica en tanto modelo o arquetipo de valores.

De lo anterior se desprende la tesis transversal que recorre todo el poema de Elvira Hernández: la de que “el tiempo de ayer es el mismo de hoy” (2017, p.11). La *herida colonial* del origen (la conquista) es un bucle temporal que se repite, con variaciones, en el tiempo contemporáneo del presente y sus nuevas formas de violencia estructural, encabezadas por las prácticas predatorias del extractivismo. Esta tesis acicatea una lectura política del poema bajo la forma de una crónica en verso que se atiene a la etimología derivada del griego *chronos*, en tanto reflexión acerca del tiempo y sus repeticiones (Fisher, 1990, p.133). De modo que se vuelve a la literatura colonial como marco interpretativo que vincula el texto de origen con una tradición: la de la crónica contestataria o el comentario crítico (Fisher, 1990, p.134) o, lo que es lo mismo, con una genealogía de escrituras literarias en torno a la imaginación poética de la historia.

Esta forma de la crítica aparece en *Seudoarauca* como un *continuum* de repeticiones temporales, que hace desaparecer el original (el poema épico) en el régimen estético de la duplicación infinita, anulando la distancia entre el pasado y el presente de su aparición. De donde lo tajante de una sentencia como la siguiente: “no se pasa nunca el ‘olor a guerra’ / A la limpieza de sangre ha seguido la limpieza de terreno” (2017, p.19). Entre el exterminio de pueblos indígenas (“limpieza de sangre”) y la explotación indiscriminada de los recursos naturales (“limpieza de terreno”), Hernández define la *visión extractiva* de su poema: la era geológica del *Antropoceno* como una “palabra con camuflaje” (2017, p.17) y una nueva “caballería motorizada” (2017, p.41), adiestrada para desplazarse “a cientos de caballos de fuerza (*horsepower*)” (2017, p.33) y destruir todo a su alcance. Así las cosas, la historia de la violencia (o la violencia de la historia) se repite como “otro napalm / otro sarín –una nueva brigada Mulchén– / otro deporte extremo / un hongo misterioso que chisporrotee en la sangre” (2017, p.34). Desde la Guerra de Arauco hasta el napalm en la Guerra de Vietnam; desde el gas sarín y la brigada Mulchén de la DINA durante la dictadura de Pinochet hasta el hongo misterioso de la bomba atómica en la Segunda Guerra Mundial, la violencia se ha encarnado “sin contricción” (sic) en el tiempo heterogéneo del presente. Todas estas guerras exceden los anales de la historia. Aparecen como una *mala herencia* que la nación “decidió recibir de la conquista y acarrear con nuevos rostros” para afirmar “el profundo reconocimiento de que en el discurrir nacional todas y todos somos más de una vez Arauco discriminado y ofendido” (Martínez, 2010, p.18).

Hernández se refiere irónicamente a un traspaso, un portal invisible (o virtual, hecho de *links*) por el que se ha legitimado tácitamente esa continuidad histórico-temporal que hace que la estructura de poder del pasado perdure en el presente, sin grandes o

mayores cambios. Así puede leerse, acérrima, la pragmática de un camino *plagado de Portales*: “El portal ofrece link directo al grano / los productos que hay que aguachar / las etiquetas que hay que poner / las vías a seguir / un camino plagado de Portales / y no vamos a caballo de nada” (2017, p.12). Por ese camino, “el tiempo de ayer sigue siendo el de mañana / y mil veces redicho” (2017, p.34). La iteración de la violencia se expresa en el “espíritu de arrastre” (2017, p.33) de las fuerzas y poderes de turno que dirigen el portal/semáforo de la historia: “forzar fémures del Nuevo Mundo / y a lo viejo charparlos” (2017, p.11). Lo que ha cambiado son las fuerzas del orden, pero no la violencia de base: ya no son gobernadores, capitanes generales o corregidores, sino el empresariado, los grupos económicos y los consorcios transnacionales, quienes gobiernan y sostienen lo que el escritor y activista sueco Andreas Malm ha denominado *capitaloceno* (Bourriaud, 2020).

Los versos de Hernández, principalmente cuando refieren la idea de *portal*, activan una resonancia con el orden portaliano de la sociedad civil para la construcción del Estado republicano (1823-1831) y la Constitución de 1833<sup>4</sup>. Cuestión que repercute con fuerza en el presente de la enunciación en momentos en que Chile vive un proceso político crucial para la renovación del Estado y sus estructuras jurídicas de base, como es la Carta Magna. En esta dirección, cómo no resaltar que casi una década antes del estallido social de octubre de 2019, los versos de *Seudoaraucaña* apuntaban a las “cabezas encasquetadas” y las “encapuchadas ideas” de un discurso decolonial asediado por la violencia de la historia: “Almagrados rostros aclarados pelos / Bocas pastosas cuerpos despaturrados / cabezas encasquetadas / encapuchadas ideas / torcidos y retorcidos discursos / Cualquier yo está capacitado para berrear / no querer más guerra en idioma chungu” (2017, p.22). Si chungu es aquí un idioma, la locución nos lleva al caló, una variedad de la lengua romaní hablada por los gitanos en Portugal, España y Francia, cuyo significado es el de algo feo, de mal aspecto o de mala calidad. Y en ese dialecto marginal se expresa el deseo de la paz. En la lengua dominante, los “Almagrados rostros aclarados pelos” (2017, p.22), en cambio, se replican las lógicas de poder, ahora extractivistas, para industrializar la totalidad de lo vivo y lo viviente.

Y así como el orden político, de origen portaliano, nos educó para un *ethos* de la obediencia y el orden a las instituciones, la poesía también se vio afectada por ese portal *directo al grano de la razón o la fuerza*, impreso en el dictamen del escudo patrio nacional; sin lograr crear otro camino alternativo o posible para el ejercicio cívico de los poderes del Estado ¿Será, entonces, que la épica perdió el camino?, ¿ya no hay utopía en los trayectos de su viaje? La poesía se quedó corta o pasó de largo, advierte Hernández.

---

<sup>4</sup> Convenga advertir que en varias de sus últimas publicaciones Elvira Hernández se ha referido al “estallido social” así como a la situación histórica de la revuelta popular, encabezada principalmente por el movimiento feminista. Lo que puede cotejarse en libros de su autoría como *Estado de sitio* y también en poemas sueltos que publicó en libros colectivos como *Arde y (re)constitución poética*. Al respecto véase Hernández 2021.

Mas no solo la poesía, también el discurso, la praxis, de intelectuales y científicos que llevan las anteojeras “ya no en los caballares [sino] sobre el tabique nasal” (2017, p.11).

#### EL SEMÁFORO Y EL SIMBOLISMO DEL COLOR

*Seudoaraucana* de Elvira Hernández invita a ser leída como una señalética del acelerado movimiento de la historia en tiempo simultáneo. Verde, amarillo, Rojo. Bosque, ciudad, guerra. En la correlación de estos elementos se zanja una última luz: el color negro de la muerte, la destrucción, la desolación, el incendio del bosque y el final del poema: “CÁRCEL / LUZ NEGRA / MORGUE” (2017, p.45). En estos tres conceptos clave se sintetiza la contraépica de la ciudad/nación chilena actual. Con el negro, se apagan las luces del semáforo, se detienen los caballos y ya no hay más visión de futuro: “Va a ciegas tocando menos de lo que hay (y que no crece con altivez). / Si algo ve puede que sean candelillas. En tanto tú también amas las ciudades, recaladas” (2017, p.41). La empresa fundadora de la tradición, de la historia y la literatura, llega a su fin con el cansancio de los caballos de Diómedes y su *guiso equino*, que fuerza a “meter lo que queda bajo el poncho, bajo el manto de Castilla / [que es inexpugnable” (2017, p.44). Ese manto del conquistador y el colono, que cubre y revela, que tapa y destapa, la *genealogía de pueblos*, “no te deja articular palabra / ni sílaba que diga cómo fue embuchado” (2017, p.33) el pehuén. No obstante, la palabra de Hernández *desembucha* “en morse, en entre líneas, en coa” (2017, p.44). Ella intenta descifrar “el golpeteo de los muros” con su lenguaje vegetal, mineral; consciente de que “[a]lgo tendrá que / respirar, entregar un vaho, un humedal...” (2017, p.44).

Lo seudo de esta versión poética está inscrito como saber otro en la relación de contigüidad que la autora establece entre el cromatismo del color y el orden del discurso, la historia, la *civitas*. La luz verde de una selva amenazada termina por apagarse cuando “se pelan cerros cual si se mondaran manzanas”, y “ganan una vez más la partida / Inútil disponer barreras y espolear versos [...] / Casi por un tubo en bruto en chancado en molido [...] / Desde el rincón donde se para la olla ves / que todo se hace pebre y se echa a saco” (2017, p.16). Así como el bosque y la ciudad están contaminados de agrotóxicos, la palabra lo está de simulacros: basura informacional, exceso o excedente de sentidos(s) producido por los medios, la publicidad, las redes digitales. Gracias a ese camuflaje técnico-mediático, “pelar cerros” se ha vuelto equivalente a pelar una manzana. Solo que entre el gesto culinario de mondar la cáscara de la fruta y arrasar/arrastrar el bosque nativo, hay un abismo tan grande que ningún semáforo puede controlar.

Como es característico en su escritura, Elvira Hernández pone oído en tierra (2017, p.44), apropiándose de frases hechas, giros coloquiales, jerga urbana callejera, que emulan el habla cotidiana y las fórmulas comunicativas de uso diario más frecuentes. En dialecto chileno, “hacer pebre” supone hablar mal de alguien, golpear a otra persona, hierla física o verbalmente. Mientras que “echar a saco” (roto) significa que una acción

es inútil por más esfuerzo que se ponga en su resolución o en los consejos que se dé para favorecerla. En *Seudoaraucana* la voz poética evoca ese sentido de inutilidad al afirmar que, *desde el rincón donde se para la olla*, todo lo que se ve es el *reguero de camiones que ganan una vez más la partida*, “[e]s como si se dijera pasen adelante están en su casa / Has dado la mano y te han agarrado por el cuello / Te han volteado y se han sentado sobre tu pecho” (2017, p.16). A esto llama la poeta “visión extractiva”: un tiempo, un discurso, una praxis de muerte y destrucción sistemáticas. En esta “Época de palabra con camuflaje / no cortado a su medida” (2017, p.17), padece el medio ambiente, la escritura, los cuerpos/vidas precarias que se simbolizan en la imagen de una “machi barrida” (2017, p.18) por la violencia del fuego, que es olvido.

La mirada hacia la ciudad, la historia, la memoria, que ha sido blanqueada por el rechazo a lo indio (Neruda, 1989 [1978]) y por esa recursividad de la violencia, se detiene en la desolación (desfondamiento) del paisaje/territorio: “Sin repechos chupones ni falda chilco [...] / Lejos araucarias y sus costillares antediluvianos / Un alfabeto crepitante impronunciable [...] / No se respira hondo [...] / Lo cierto es que no se tiene la fragancia de la selva / A más y más un efluvio plaguicida también emborrachante” (2017, p. 21-22). Los pesticidas anestesian el suelo, el cuerpo, las emociones, la razón; ellos se imponen a la vida orgánica y social, alterando ecosistemas, empobreciendo drásticamente la calidad de los alimentos y el buen vivir de las comunidades. Y es que el camino de la nueva, pseudoépica, es el de la destrucción que ha borrado el alfabeto primordial de la tierra y sus dones, por lo que la selva ya no cuida “las espaldas de sus amados salvajes” (2017, p.19). La herida sistemática que se infringe contra ella ha terminado por desangrarnos a todos (Martínez, 2010, p.18).

De tal suerte, si *La Araucana* era para Neruda más que un poema, un camino; para Hernández sigue siendo un camino solo que inauténtico, impuro, falaz. Es el camino de la “simulación” (2017, p.11) y la “mortandad” (2017, p.22), la ruta de un sendero que se perdió en el portal de la conquista y sus encrucijadas: “tabla rasa a pasar / ojo desierto / mitosis al por mayor / tanta cosa –fosa del pasado– que / se ignora del traspaso” (2017, p.11). Un camino que finalmente nos pierde: “No encontrarás el cauce bosque” (2017, p.35), haciendo que se confundan sueño y realidad: “Como en un sueño estás en otro lugar / Nacimiento Collipulli Ercilla Ongol / regadas todas con lava preparada / desprecio derretido” (2017, p.36). Un camino que llega/lleva hacia la muerte del árbol milenario y su memoria: “Arde el rewe / axis mundi / El árbol bicentenario pertenece a una especie de olvido / Se autocombustiona una vez que se lee / No quiere saber de sí (No le recuerden nada)” (2017, p. 37).

La memoria del árbol se proyecta en el olvido de sí, como si la propia hablante no quisiera recordar el pasado: “no apaguemos nada / y tiremos agua como si hubiera accidente” (2017, p.37). Del mismo modo que el cuerpo sacrificado, arrasado, del pehuén, la memoria es “el soporte de su propia horca / amarrado de pies y manos” (2017, p.37). La

machi y el pehuén *barridos* por esa “especie de olvido” que abjura del mestizaje, hace difícil “que alguien diga sangre de mi sangre / Levante aserrín del abatido árbol nuestro / genealogía de pueblos” (2017, p.30). El *rewe* se olvida de sí mismo y no quiere recordar, se autocombustiona para borrar la memoria de los suyos, blanquea su corazón para no lidiar con el pasado del exterminio y el presente de la crisis ecológica: “Vivimos de humaredas / grandes quemas de amor y odio mas / íntimo rescoldo extinguido” (2017, p.33).

Y aunque el camino se volvió un “campo tétrico sembrado de tretas y tetras” (2017, p.22), desde las posibilidades que ofrece la reescritura queda tal vez un último recurso para desandar o trazar otra ruta: “llegar a la ciudad de las águilas bicéfalas / la ciudad que espera su nombre” (2017, p. 35); encontrar el “cauce-bosque”, *iiñümche*, y los cuerpos desaparecidos: “No tienes nombres pero tienes orificios / mañana te encontrarán cuando rastrillen la tierra” (2017, p.16). En la lengua poética aún hay indicios de un decir a contracorriente, capaz de “Abrir campo / Cancha / Poner tizón” (2017, p.20). La poesía ha de ser forestación, “rozamiento en boca de poetas” (2017, p. 20), regeneración natural de la lengua viva y en acto. Y quien la escribe debe “tirar riendas en este manejo” para que “el hilo del texto y el calado” reactive la respiración de la selva, logre cruzar el río y así poder gritar: “caballo verde para mi reino” (2017, p. 13).

## POESÍA Y CIUDAD

En un poema de su libro *Casa de citas*, Alejandra Basualto se refería a la memoria como “juegos para no olvidar / juegos para no perder / la memoria colectiva / ni / la propia” (2000, p.78). Veinte años después en su *Seudoarauca* Elvira Hernández asevera que la poesía “no quiere jugar el juego de la verdad. No quiere jugar / a nada” (2017, p.43). Pareciera ser que del canto épico fundador de un pueblo, una nación, ya no queda sino el remedo, “pastiche-pantano” (2017, p.13), de una locución estéril. La poesía, incluyendo los mismos versos de la poeta (¿otras esfinges letras?), ha perdido su capacidad de movimiento, acción, protesta, *berreo*.

El color de la bilis amarilla, asociada con el fuego, según la teoría hipocrática de los cuatro humores, representa en el texto la languidez, la enfermedad, la apatía, el “tedio existencial” (2017, p.43) que rige la vida afectiva y cultural en la era de la *liquidez* (Bauman, 2003) y las pasiones tristes: “En unos momentos más ‘la amarilla muerte’” (2017, p. 30). Hernández asocia el amarillo con la ciudad y el ritmo estruendoso de lo urbano: “Zona de demolición / No se duerme el sotobosque encandilado / bagazo de tanto alumbramiento y bárbaro alumbrado” (2017, p. 26). La ciudad *recalada* es percibida y experimentada como *bagazo* “de tanto alumbramiento y bárbaro alumbrado”, una zona de demolición para el *sotobosque encandilado* en la que “no hay rima y ensalmo que salga al camino” (2017, p. 26). Por lo que cabe preguntarse qué puede la palabra cuando ella misma, al igual que la ciudad, está *enferma de contaminada*, “desmontada”,

“desguañagada”, “desfondada”, siendo la copia cenagosa de un semáforo (dogma de fe) que “rige la vida [...] y ante él estamos” (2017, p.11).

Con la fuerza, pero debilitada, del canto homérico, la poeta recupera el imaginario clásico para ingresar en la ciudad neoliberal, cual Odiseo fecundo en ardidés: “Es la ciudad en ardidés demasiado abundante” (2017, p. 25). El ritmo urbano demuestra no solo su hostilidad contra los ecosistemas naturales. También deja ver la lógica discursiva (palabra-camuflaje) de la violencia racial frente a la diferencia étnica<sup>5</sup>, y la visión extractiva que moviliza la apropiación/reescritura de Ercilla: “desfondada es la no ciudad [...] / Sin paso que resista torceduras / conurbaciones interminables / ni un momento que no se agote en cemento” (2017, p. 25); “En blanco se permanece / ante tu blanqueado corazón clorado / y escurridos abecé” (2017, p. 27).

Valga detenerse un momento en la “permanencia en blanco” y el “blanqueado corazón clorado” de los versos de Hernández. Ellos recuerdan la exposición universal de Sevilla en 1992 en la que, con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América, Chile exhibió un enorme témpano de hielo antártico, concitando un enconado debate en torno al simbolismo de esta pieza y su valor representativo para la condición de modernidad de nuestro país. Hubo quienes leyeron en lo colosal y en la blancura del trozo de hielo los signos de la frialdad, el rigor, la templanza o la seriedad de una nación que, a nivel continental, quería destacarse –diferenciarse– de sus vecinos latinoamericanos, más festivos, alegres o “al lote”, como se dice en jerga coloquial chilena. En el poema, lo blanco/blanqueado parece aludir al posicionamiento de la blancura en términos étnicos y el borramiento de la memoria (Subercaseaux, 1996) como política de estado, toda vez que lo mapuche aparece aquí como lo tachado, lo innombrado, lo talado o lo vedado, por los dispositivos de la violencia racial y medioambiental galopantes: “desprecio derretido / fuego graneado [...] / lumazos chopazos [...] las muestras que nos tienen talados” (2017, p. 36).

En *Seudoraucana* la figura ecuestre es una isotopía recurrente del blanqueamiento cultural y racial. Lo “seudo” científico y “seudo” moderno de esta reescritura poética descansa en la idea del simulacro en el orden de las creencias, la identidad y la idiosincrasia nacionales, que le enrostran al poder la falsedad de la victoria cuando en realidad “no vamos a caballo de nada” (2017, p.12). Nuevamente, lo seudo expresa el estado de debilidad, languidez, fatiga o fracaso, de la ciudad/cuerpo/territorio/palabra, desmontada: “Estos mismos versos se han desmontado / abjuran de alcanzar medida / difícilmente conquistarán territorio” (2017, p.13). El contracanto de Hernández desarma el camino de la epopeya ercilliana. Su reescritura es una épica falsa, un pastiche, que en vez de apuntalar una identidad fuerte revela las fisuras de una nación fragmentada, su territorio desfondado, “en espera que algún día lluevan dazibaos” (2017, p. 27). La utopía de la unión y el cambio social –que el viaje por este camino de la violencia parece

---

<sup>5</sup> De acuerdo con la información del Censo 2017, solo un 12,8% de la población chilena declaró sentirse parte o pertenecer a un pueblo originario.

descartar tras la “amarilla muerte” del poema—, se cifra en la evocación de unos futuros *dazibaos* que, irónicamente, colisionan con la imagen (en) presente de una “Mujer sin nombre en la cerrada puerta de la selva” (2017, p. 29).

Con esta evocación, la hablante se imagina una potencial conquistadora de ese territorio/cuerpo femenino ubicado en el “último confin de Abya-yala / la provincia de Chili”. Allí “hará la cruz la cruza lo que le venga en gana // y quizá yo vendré en esa montura” (2017, p. 28). Hacer la cruz o la cruza no solo refiere a las dos acciones por excelencia del conquistador europeo: el dominio de la tierra mediante el acto de nombrar (“abrir ciudades”); la posesión de los cuerpos mediante la agresión sexual (“hacer gentes”). También afirma que de esa doble violencia emerge la “Rueda de infortunios que habrá empujado a unos y / volteado a otros / (Hambre sueños crímenes) / Fusión y confusión aferradas por la mano” (2017, p. 29). Por eso, si ha de venir en esa montura, la mujer-poeta no tendrá un nombre propio con el cual inmortalizar su hazaña en el bronce de una estatua. La épica, recordemos, es un género masculino, masculinizante, en el que las mujeres son trofeos de guerra, damas de compañía, buenas consejeras o leales confidentes. Mas nunca protagonistas de los hechos de armas. Para una mujer que se quiere heroína trágica solo queda el remedo, el guiso equino, de su retórica fatalista. Una retórica que la hablante debe tragarse con un “sorbo freático” antes de decir: “Ni épica ni hípica solo / palabras que aprender. O salir de compras” (2017, p. 42). La retórica del presente globalizado, fecundo en simulacros, solo puede *espolear* la (seudo) épica del mercado, la (seudo) hípica del consumo. Como emblema de la conquista y la violencia histórica, en la figura del caballo Hernández cristaliza la supremacía de la raza blanca, ahora banqueada, por el poder neocolonial y su ideología del provecho —el “valor” y el “crecimiento” económicos—, que hace que se iluminen los rostros “con la áureas aureolas de la codicia” (2017, p. 27).

#### PARA CONCLUIR

La reescritura poética de Elvira Hernández plantea la necesidad de indagar en formas otras de construcción de lo común y lo colectivo, retomando los relatos de origen para cuestionar las tramas simbólicas en torno a la idea de nación e identidad, territorio y comunidad. En *Seudoaraucana*, la poeta explora las dimensiones de la historia, la nación y la memoria, a partir del vínculo que establece su palabra, contracanto, con la tradición de la literatura épica y las dinámicas de orden histórico-jurídico que la descentran del género literario de la epopeya, así como del valor cultural asociado convencionalmente a la figura y obra de Ercilla.

Por medio de la apropiación como recurso estético central, el poema se sustenta en un discurso decolonial que cuestiona la historia y la literatura en tanto relatos de fundación, arrojándole al poder los mecanismos más solapados de la violencia, y las formas en que esta se repite cíclicamente a la manera de un camino (portal; semáforo;

dogma de fe) que repone en cada tiempo el gesto del conquistador: fundar por medio del nombre; fundar mediante la fuerza. Dominar por las armas y las letras. Nombrar y forzar. Dos acciones que le han dado consistencia y continuidad a una identidad nacional blanqueada, aunque desfondada, por la sintaxis de la guerra: limpieza de sangre; limpieza de terreno. Por ese camino rezuman las *esfinges letras* de la historia y su freático devenir. ¿Podrá la poesía desmontar su curso?

---

Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1220321, del que soy investigadora responsable.

#### OBRAS CITADAS

- Basualto, Alejandra (2000). *Casa de citas*. LOM.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. FCE.
- Bourriaud, Nicolás (2020). *Inclusiones. Estética del capitaloceno*. Adriana Hidalgo.
- (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec.
- Fisher, María Luisa (1990). “Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, N° 32, pp. 127-137.
- Hanna, Christophe (2011-2012). “L’artification’ de la poésie”. *Art 21*, N° 32, pp. 64-67.
- Gutiérrez, Julio (2020). “La Araucana: apropiaciones poliédricas desde el cine y el cómic”. En M. Mac-Millan (Ed.). *La Araucana revisitada. Representaciones visuales*. RIL, pp. 99-126.
- Hernández, Elvira (2017). *Seudoaraucana y otras banderas*. Ediciones Universidad de Talca.
- Hernández, Biviana (2021). “Poesía y mundo (en) común: voces poéticas de la revuelta”. *Nueva Revista del Pacífico*, N° 74, pp. 119-142.
- Klein, Paula (2019). “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente”. *Cuadernos Lírico*, N° 20, pp. 1-13.
- Kozak, Claudia (2006). *Deslindes. Ensayo sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo.
- Lamborghini, Leónidas (2007). *El jugador, el juego*. Adriana Hidalgo.
- Mac-Millan, Mary (2020). “Presentación”. *La Araucana revisitada. Representaciones visuales*. RIL, pp. 9-18.
- Martínez, Luz (2010). “La poesía como memoria a partir de La Araucana”. En L. Martínez y J. Huenún (Eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Universidad de Chile / Cuarto Propio, pp. 11-31.
- Neruda, Pablo (1989 [1978]). “Nosotros, los indios”. *Para nacer he nacido*. Planeta.

- (1973). *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Nascimento.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM.
- Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Secreto, Cecilia (2008). “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura”. *Literatura y (pos)modernidad: teorías y lecturas críticas*. Biblos, pp. 87-119.
- Subercaseaux, Bernardo (1996). *Chile ¿un país moderno?* Ediciones B.
- Vanoye, Francis (2011). *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós.
- Zalasiewicz, Jan *et al.* (2010). “The New World of the Anthropocene”. *Environmental Science & Technology*, N° 44, pp. 2228-31.