

# Oralidad, escritura, performance y erotismo en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf: tradición y ruptura en la escritura de mujeres

Soledad Falabella Luco<sup>1</sup>

## SÍNTESIS

*En este artículo se analiza la oralidad, la escritura, el performance de la diferencia sexual y el erotismo en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf, desde una perspectiva histórica y en relación a la escritura de mujeres, teniendo en cuenta la peligrosa relación entre la identidad genérico sexual y la esfera pública. Para ello, se analizan los poemas Seducción de los venenos y Serpientes de sal. Asimismo, se indaga sobre los desafíos metodológicos de trabajar con una escritura que se gesta desde la transgresión, la liminalidad de los márgenes y la voluptuosidad del erotismo. Con ello el artículo busca configurar un escenario que permita valorar la poesía de Roxana Miranda Rupailaf como un efecto performativo: un acontecimiento en que convergen y aparecen múltiples cuerpos poéticos en nuestro escenario contemporáneo cultural y político.*

## ABSTRACT

*The present article analyzes orality, writing, performance of sexual difference and eroticism in the poetry of Roxana Miranda Rupailaf. Historically women's writing has been marginalized and devalued. This has been so, in part due to the problematic relationship between gender identity, orality and writing and the public sphere. The historical, political and methodological challenges posed by the authors poetics will be analyzed through the poems Seducción de los venenos y Serpientes de sal. How should one read poetry that has been written from such a transgressive and liminal locus? How can one understand the voluptuousness of the erotic voice and body that performs the poetic magic in the authors texts? This article seeks to create a methodological stage for the appreciative reading of Roxana Miranda Rupailaf's poetry as a performative event in which cultural and politics converge.*

Palabras clave: Poesía mapuche - Roxana Miranda Rupailaf - erotismo - performance sexual.

Key words: Mapuche poetry - Roxana Miranda Rupailaf - Erotism - Sexual Performance.

Para valorar la poesía de Roxana Miranda Rupailaf es necesario considerar la multiplicidad de sustratos que en ella confluyen, su *heterogeneidad* cultural. Para empezar, hay que tener en cuenta las vertientes propias de la poesía de jóvenes mapuche, que hoy en día se toman por asalto la poesía chilena, inundándola de vida nueva. Se trata de una poesía política, que cumple con un rol de resistencia y construcción de memoria étnica compleja frente a una cultura metropolitana y neocolonial cuya identidad de Estado nación se funda en base a la exclusión, la abyección del “otro radical” (Falabella, 32). Así, la poesía de Roxana Miranda Rupailaf debe leerse como un acto profundamente ético-político, como una escritura que se hace cargo de la situación geopolítica en la que está enmarcada. En este sentido, no es menor que se trate de la escritura de una joven mujer. ¿Entonces, cuál es el significado político de este hecho, teniendo en cuenta el contexto histórico-cultural de exclusión de las mujeres en la esfera pública?

Las publicaciones de libros y antologías de poesía mapuche han aumentado, comenzando incipientemente a partir de los ochenta y luego tenazmente con el término de la dictadura. No cabe duda que este fenómeno contribuye de manera importante a generar una esfera pública más heterogénea. Sin embargo, esto ocurre en un país todavía marcado por la escena de violencia que fundó la República de Chile: la usurpación de los territorios mapuche (los Williche, Pehuenche, Lafkenche, Pikunche), que resultó en la exclusión radical de esos pueblos, de sus lenguas y de cultura, y de su dominación por parte de la nación chilena (Carrasco, Hugo, 2002, 87). Producto de esta historia, por siglos hemos mantenido una visión maniquea de las etnias que habitan nuestro país o simplemente las hemos ignorado por completo (Bengoa, 2000, 184).

Desde los años 50 del siglo XX –en que se publican poemas escritos por poetas mapuche como Queupul, Lincoman y Anselmo–<sup>2</sup> la escritura de la memoria mapuche ha sido una forma de resistencia política frente a la manipulación y el olvido. Sin embargo, las mujeres mapuche sólo comenzaron a publicar a partir de los años 80 (García *et al.*, 2004, 67). Una de ellas, Graciela Huiñao, publicó en 1989 su poema *La loica*:

Es un poema ingenuo. Yo mandé ese poema a este diario que era de Las Condes o de Providencia, no me acuerdo. En esa

época yo no tenía acceso a otros medios de publicación. Bueno, eso era así para la mayoría de los poetas porque ser poetas en esa época era sinónimo de ser comunista. Eso cambió con la vuelta a la democracia para los poetas, pero no para los poetas mapuche (Huinao, 2009).

Durante los últimos veinte años hay un aumento de publicaciones de libros y antologías de poesía mapuche, fenómeno que cohabita con el retorno a la democracia y apertura hacia la diversidad. Sin embargo, como señala la poeta Huinao en la entrevista arriba citada: “Nosotros aún seguimos en estado de guerra.” Entonces, la poesía mapuche contemporánea no sólo aporta textura y vida al imaginario colectivo, sino que aporta una dosis de conflicto, al buscar hacer reaparecer voces que habían sido borradas de la historia oficial (Carrasco, 1990). La poeta Cecilia Vicuña, quien editó por primera vez una antología de poesía mapuche (algo que realiza en el extranjero y no en Chile) dice acertadamente que la poesía mapuche ha transformado una ausencia en una presencia (Vicuña, 1998, 15).

La temática de la presencia planteada por Cecilia Vicuña nos permite remitirnos, por un lado, a la oralidad y, por el otro, a aspectos políticos y a la cuestión de género. En efecto, la poesía de nuestra autora debe entenderse desde un escenario capaz de poner en diálogo contextos tanto contemporáneos como históricos. En este escenario, convergen además de los contextos temporales la riqueza cultural que se produce en el cruce de lo occidental y lo étnico; lo propio de la tierra y herencia de la poeta.

El poema “Serpientes de sal” está tomado de *Hilando en la memoria*, antología que reúne las voces de la poesía de siete mujeres williche en torno a los siguientes tópicos: oralidad, escritura, género, erotismo y *performance* sexual. Dice el poema:

Serpientes de sal

*Serpiente:* “Sabe empero, Dios que en cualquier tiempo que comeréis de él, se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores de todo, del bien y el mal”  
(*Génesis, capítulo III, versículo 5*)

Come la manzana  
mi querida.

Suelta baba -rojo  
en las dos llamas.

Muérdete a la carne  
y haz el jugo espeso  
mezclándolo con sal.

Devórate los frutos en fuego  
y muéstrale el deseo  
a los que duermen.  
(Miranda Rupailaf, 2006)

Una lectura ingenua podría llevarnos a suponer que se trata de un poema claramente enmarcado en la cultura judeo-occidental, citando el Antiguo Testamento: *“Sabe entero,/ Dios que en cualquier tiempo/ Que comeréis de él,/ Se abrirán vuestros ojos/ y seréis como dioses,/ conocedores de todo,/ del bien y el mal.”* (Génesis, capítulo III versículo 5). Sin embargo, leerlo de esta forma es equívoco. Hasta se podría decir que se trata de un poema tramposo, un poema cuya textualidad voluptuosa es resbaladiza, vertiginosa y “pilla.” Veamos por qué.

En una entrevista hecha por Claudia Arellano Hermosilla para el proyecto Suralidad, durante el año 2008, Roxana Miranda Rupailaf nos habla de la doble vertiente del tópico de la Serpiente tan recurrente en su poesía:

La Serpiente, en mi escritura también tienen que ver con estos relatos mixtos, ahí está Ten Ten y Caicai Vilú, y está el cruce con el relato judeo-cristiano, que apela a la modernidad, porque de alguna forma esa serpiente es el diluvio mapuche, pero también es la serpiente terrenal, es la serpiente que peca, la serpiente que se siente culpable, son las dos serpientes al final. Y se cruza con la serpiente de sal y al final son uno solo. Entonces incorporo esos elementos, pero esos elementos siempre están mezclados, contaminados por cierta modernidad, o por cierto relato de lo moderno.

La Serpiente le permite a la autora articular la multiplicidad de sustratos que alimentan el tapiz de la textualidad de sus poemas: *“en mi escritura también tienen que ver con estos relatos mixtos, ahí está Ten Ten y Caicai Vilú, y está el cruce con el relato judeo-cristiano, que apela a la modernidad.”* Respecto a ello, esto

es, a la textualidad producida por escenarios tensionados por la multiplicidad cultural, hay un rico diálogo propio del pensamiento latinoamericano en autores como Arguedas, Rama y Cornejo Polar. El discurso de estos autores nos permitiría ahondar en lo relativo a la modernidad, las tensiones lingüístico-políticas y étnicas de la obra. Sin embargo, el pensamiento latinoamericano y sociolingüístico que se construye a partir de las obras teóricas de Bakhtin, queda corto respecto a la diferencia sexual, aspecto fundamental para leer “Serpientes de sal” y valorar la poesía de Miranda Rupailaf: la voz de la autora en este poema –como en otro que veremos más adelante– se constituye desde su diferencia sexual. Esto es, la voz de esta poesía se autoriza a partir de un discurso que sólo se puede entender desde su construcción de sujeto sexuado que busca actuar sobre el mundo. Así, el poema se constituye en un *performance*, esto es, siguiendo a Diana Taylor un acto “[...] de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas.” “Serpientes de sal” nos obliga a estar atentas y atentos y *cuestionar* la manera en cómo se ha construido en nuestro territorio y nación la diferencia sexual y el saber sobre el cuerpo erotizado.

En efecto, existe una larga trayectoria de discursos de mujeres en cuya escritura la poeta se reconoce, constituyéndose la voz a partir de un discurso erótico libidinal: “*Come la manzana/ mi querida.*” Sin ningún pudor: “*suelta baba – rojo/ en las dos llamas.*” Descarada: “*Devórate los frutos en fuego/ ....*” Desenmascarada: “[...] *y muéstrale el deseo a los que duermen.*” aguerrida: “*Muérdete a la carne/ [...].*” Aclara la autora:

Por ejemplo, Gabriela Mistral y las poetas místicas, Sor Juana, ellas son claves para entender el erotismo en el poema “Serpientes de sal.” Su escritura devela una forma que está en los textos bíblicos: el erotismo. Después de leerlas a ellas ya no puedo leer la Biblia ingenuamente. Leerlas hace emerger el erotismo en la Biblia; algo que también me llama la atención en Gonzalo Rojas. Él también se arma de ese erotismo de las voces bíblicas. (Miranda Rupailaf, 2009)

La escritura *no es ingenua* cuando se trata del erotismo. Miranda Rupailaf se “arma del erotismo de la voces bíblicas” contagiando a sus lectores del flujo erótico de otras lecturas: Mistral, Santa Teresa, Sor Juana, Gonzalo Rojas. El texto no es “inocente,”

“impuro,” sino una máquina escritural contagiosa, peligrosa, capaz de *seducir* a sus lectoras y lectores para transgredir la matriz normativa del “otro radical” que impera en la cultura neocolonial; de una cultura en la que no “hay herencia sexual que se traspase:”

Los mapuche católicos no hablan sobre lo erótico. No son temas que se traten en la mesa, y menos con una mujer. El rol entre lo femenino y lo masculino está supermarcado, distante lo uno de lo otro. Yo nunca hablé de eso con mi madre, tampoco ella nunca con la suya y menos yo con mi abuela. No hay herencia sexual que se traspase. (Miranda Rupailaf, 2009)

La cultura en y contra la cual está escribiendo la autora traspasa la división maniquea de chilenos y mapuche para cuestionarnos desde un dispositivo más ancestral: el de la represión sexual y la constitución de lo erótico libidinal como amenaza. En este sentido, la trampa de su escritura, es también un gesto de rebeldía respecto a la cultura de la represión, la que la autora reconoce como católica.

Roxana Miranda escribe para denunciar, allí radica la performatividad de su escritura. Inspirada en una tradición de escritura de mujeres, se “arma del erotismo” para luchar en contra de una situación política: “No puedo olvidar a la Alfonsina Storni y la Gioconda Belli. A ellas las vinculo al desenfado y al desencanto, también, desencanto. Ese desencanto es el que me hace denunciar. Existe la necesidad de la palabra, de denunciar.” (Miranda Rupailaf, 2009). Así, para leer la poesía de esta autora no se puede sólo tener en cuenta la multiplicidad a nivel lingüístico simbólico, sino también a nivel de recepción y circulación de la obra, esto es, pensar en la escritura y recepción de la obra como un acontecimiento. El texto busca salir de la página, del libro, actuar en el mundo y transformarlo.

Motivada por el desencanto con una cultura que busca reproducir mujeres blancas y castas, Roxana Miranda escribe: “Existe la necesidad de la palabra, de denunciar.” Vemos como su poesía busca causar *efectos* en la esfera pública, en su recepción, en sus lectoras y lectores cuando la leen. Estamos ante palabras cargadas de fuerza transmutadora, capaz de no sólo transgredir la norma simbólicamente, sino también a nivel material. Los aspectos textuales rebasan la página escrita y contagian el cuerpo. Así,

al tomarse en cuenta el acontecimiento mismo de la escritura y la publicación/circulación de la obra, nos abrimos a trabajar con el *efecto* de la obra y su deseo de causar un *impacto*: denunciar el desencanto. Pero, ¿cómo enfrentar el desafío metodológico de esta escritura?

Es aquí donde es importante tener en mente lo que plantea Diana Taylor cuando destaca la liminalidad del campo del *performance* y los beneficios metodológicos de pensar desde el cuerpo como lugar de producción y transmisión epistemológica. En su libro *The Archive and the Repertoire* argumenta que los estudios del *performance* tienen un aspecto “radical” altamente productivo a nivel metodológico: no sólo situado en la crisis misma del saber, sino capaces de integrar la crisis como motor epistémico de su producción. Para Taylor, esta radicalidad se deja ver en su resistencia a la traducción:

El *performance* conlleva consigo la posibilidad del cuestionamiento (desafío y provocación), incluso el cuestionamiento interno. Como concepto, simultáneamente connota un proceso, una praxis, una episteme, un modo de transmisión, un logro, y una manera de intervenir en el mundo, por lo que excede con creces de las otras palabras que se ofrecen en vez de ella.<sup>3</sup> (Taylor, 2003, 15).

Quizá porque no existe palabra en la lengua castellana que traduzca “*performance*,” hoy en día en el castellano se utiliza la misma expresión tomada directamente del inglés. Como bien nota Diana Taylor, no es una palabra cómoda. Su genealogía tiene que ver con la necesidad de nombrar prácticas materiales que se instalan en las fronteras mismas de las concepciones disciplinares profesionalizantes y la constitución de identidades nacionales heredadas del siglo XIX (Taylor, 2003, 26).

Así, hacer uso del *performance* permite trabajar con la liminalidad, la irreductibilidad, la frontera, con artefactos culturales irreducibles a una sola lengua, una sola disciplina, una sola cultura, como los poemas de nuestra autora. El *performance* permite de manera privilegiada trabajar sobre lugares difíciles de contener, lugares movedizos que se cuelan por las rendijas, lugares venenosos, contaminadores, peligrosos al *statu quo* de la tradición y normatividad imperante. La voluptuosidad de la escritura performática de Miranda Rupailaf sobrepasa las teorías

meramente textuales, y obliga a trabajar con herramientas metodológicas vinculadas a la acción de los cuerpos en el mundo, a su *performance*.

En la misma entrevista en Suralidad antes citada, podemos apreciar cómo la autora se preocupa sobre las formas de recepción de su obra, o sea, cómo sus obras actúan sobre el imaginario, teniendo Miranda Rupailaf al escribir siempre dos registros en mente: el oral y el escrito. Explica que no da lo mismo escribir y publicar siendo mujer en la metrópolis que desde el campo: “la mayoría de los poetas indígenas hoy en día son aquellos que viven en la ciudad y que lograron entrar a la educación superior. La poesía que se escribe en el campo siempre se va a considerar un poco menor, como objeto de estudio cultural más que objeto de estudio estético literario.” (Miranda Rupailaf, 2008). No sólo influye la ciudad en el acceso que hay a la educación, sino que también impacta en el cómo se recibe y valora una obra que proviene de la ruralidad. Vemos que la autora crea atenta al *performance* mismo de su recepción, recepción que puede ser tanto oral como escrita, en la ciudad como en las comunidades. La autora se piensa *entremedio*, en la liminalidad.

Luego, en la misma entrevista, Miranda Rupailaf comenta acerca del desafío de hacer lecturas orales en las comunidades: “Cuesta hacer lecturas en comunidades, a la gente le gusta porque están hablando de su territorio, pero a la vez, no ven ese relato como lo cotidiano.” Es importante notar como en la misma instancia la autora pasa de comentar los desafíos de la recepción en una cultura occidental (desvalorización de lo escrito en el campo) donde predomina la escritura, a comentar los desafíos de la recepción en una cultura oral (la de las comunidades). Oralidad y escritura aparecen como tópicos cohabitantes en su discurso, apuntando hacia la *heterogeneidad*, al decir de Antonio Cornejo Polar, esto es, textos que son “como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienden discursos de muy variada procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva.” (Cornejo Polar, 1994, 17). Así, la poesía –que es producto de la heterogeneidad cultural– está contaminada por sustratos cuya hegemonía semántica, según señala Cornejo Polar “pocas veces se alcanza de manera definitiva.” La oralidad portadora de la heterogeneidad cultural sobrepasa por su movimiento incesante,

su constante lucha en la página escrita. De esta manera, la página está cargada de performatividad, de acción, la que en caso de la heterogeneidad cultural es la lucha entre la oralidad y la escritura. (Cornejo Polar, 1994, 25-26)

Veamos como ocurre esto en el siguiente poema de Roxana Miranda Rupailaf:

*Seducción de los venenos*

Se cumple la profecía  
y derramo la tinta por los ojos.

Escribo sin aliento  
distrayéndome  
en las vacas que atraviesan este puente,  
en donde ya no se oyen mugidos,  
sino gritos,  
de una lanza clavada en la costilla  
que señala con sangre  
las muertes  
que seguirme.

Escribo masacrándome,  
mostrando,  
abriendo llagas en que llorar  
y golpear en tantos pechos.

Plegaria en los murmullos.

Escribo con velas en los ojos. (Miranda Rupailaf, 2006)

El acto de lectura del poema libera la *energía performativa* del lenguaje oral, esto es, la fuerza que convierte la enunciación de palabras en actos capaces de modificar la realidad. Así, en *Seducción de los venenos*, la voz poética dice lo que está haciendo “Escribo sin aliento/ distrayéndome[...]/ Escribo masacrándome,/ mostrando,/ Abriendo[...]/ Escribo con velas en los ojos.” En efecto, el poema enuncia el trabajo escritural, la autorreferencialidad del discurso poético funciona como un deíctico que apunta hacia fuera del texto y genera la fantasía de la escena de su propia génesis. Además, la escena originaria es la escena de la profecía, la cual se cumple: la enunciación del primer verso efectúa un acto que modifica el mundo narrado, la lectora o el lector, ahora en el

lugar ficcional del yo lírico, se identifica con la voz del poema y cumple con la profecía: “*se cumple la profecía/ y derramo la tinta por los ojos.*” Es ahora la lectora (o el lector) la que cumple la profecía de ser protagonista, el lector/lectora se vuelve actor/escritor y escritora. De esta manera, el acto de recepción del texto está enmarcado en un escenario anterior que remite a la oralidad, a la tradición profética.

La energía performativa de la comunicación oral también contagia la escrita: “*escribo sin aliento/ distrayéndome...*” en el texto, el cuerpo se transmuta. La oralidad presente en los textos los transforma en escenarios vivos de la memoria, al respecto Roxana Miranda Rupailaf señala:

La poesía mapuche es la memoria, o sea, yo como poeta mestiza puedo darme cuenta que nunca podría escribir lo que escribe Leonel Lienlaf, Adriana Pinda o Graciela Huinao porque ni siquiera logro imaginarme un mundo que por lenguaje, ya me es ajeno, no tengo las visiones, ni las premoniciones, ni la experiencia de pronunciar un lenguaje que es propio de quienes han crecido bajo una cultura netamente mapuche. En mi caso hay ciertos relámpagos. (Miranda Rupailaf, 2007)

En el texto citado, la autora dice no tener acceso a una memoria “pura” de su cultura. En efecto, la impureza de su sangre, de su origen, le impide el acceso a la memoria restauradora. Así, podemos leer el acto de escritura como un acto de profunda resistencia en contra de la propia impureza de sangre, acto a través del cual se busca “exorcizar,” aunque sea con mala memoria, impura, memoria de mala mujer. De esta manera, con la escritura de *Seducción de los venenos* la autora cumple con ella misma al convertirse ella en parte de una profecía y así recuperar simbólicamente a nivel de la escritura la memoria obstruida por la impureza de su origen. Así, el poema se constituye en un *performance*, esto es, siguiendo a Diana Taylor “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2003, 26). En el caso de la escritura de *Seducción de los venenos*, la reiteración está en la enunciación de la escritura: “*Escribo.../ Escribo.../ Escribo...*” Estamos ante una reiteración intensificada por la especularidad de la enunciación: dice hacer lo que está haciendo, escribir. ¿Pero cuáles son los saberes milenarios que se están transmitiendo?

Son saberes “mestizos,” al decir de la poeta, impuros, saberes del cruce, la frontera.

Es más, la oralidad y la escena performativa a que ésta conlleva, son también elementos claves para comprender de manera históricamente crítica el devenir del fenómeno de la poesía de mujeres. A raíz de la exclusión histórica de las mujeres de la esfera pública y del saber letrado (tardío acceso a bienes y derechos ciudadanos como el derecho a la educación formal, participación ciudadana y autoría), la cultura de las mujeres se desarrolló más cercana a la oralidad. Lamentablemente, en la cultura mapuche ha ocurrido lo mismo: los hombres mapuche reciben educación formal y publican antes que las mujeres. Un ejemplo es el de la poeta Graciela Huinao, cuyo primer poema publicado data de 1989 y al parecer es la primera mujer poeta mapuche que logró publicar su poesía. En este sentido, es interesante hacer nota que Huinao sólo publica en espacios bastantes informales y ajenos a la alta cultura, que autogestiona sus publicaciones y que es autodidacta:

El primer poema que me publicaron fue *La loika*, debe haber gustado, porque lo publicaron de inmediato saltándose el protocolo que tenía la publicación. Todavía la tengo en casa. Ahí me publicaron dos poemas más, pero de esos no guardé ninguna copia. Yo misma mandé los poemas, siempre me he autogestionado, en eso no he cambiado, autogestionada y autodidacta a mucha honra. (Huinao, 2009)

Entonces la poesía y utilización de la letra se cercó como un campo masculino hasta la irrupción paulatina de mujeres letradas. Este acercamiento al poder de la mujer mediante la letra produce una denominada “escritura de mujeres” emergente desde los márgenes: “*autogestionada y autodidacta a mucha honra*,” sin embargo, como cualquier comienzo se trata de un proceso precario, por ejemplo la poeta Huinao no se acuerda del nombre del periódico en el que históricamente salió publicada y sólo guarda un fragmento de su primer poema, no la publicación completa ni registro de sus otros dos poemas publicados.

La escena abierta por la emergencia de una escritura de mujeres implica la apertura hacia la diferencia, al respecto Roxana Miranda Rupailaf señala:

Pretender ser igual a todos, es negar la diferencia. Existe la geografía y la política del cuerpo y la poesía femenina tiene mucho de esto. Si nos fijamos en la poeta chilota Rosabetty Muñoz, por ejemplo, nos encontramos con “Hijos” y con un sentir maternal que es propiamente femenino que viene de adentro, de los ovarios, de lo menstrual de todo aquel oleaje que difícilmente puede ser poetizado por quien no tiene la experiencia de vivir la femineidad. (Miranda Rupailaf, 2007)

La irrupción femenina en el campo letrado implica lo señalado por Miranda Rupailaf: que no se trata de “pretender ser igual a todos,” de “negar la diferencia.” La “aparición” de la escritura femenina necesariamente conlleva la materialización de un cuerpo que antes había sido prohibido como público. Esto es especialmente relevante para contextualizar la poesía de Roxana Miranda Rupailaf dentro de la tradición de una escritura de mujeres latinoamericanas, que debían lidiar tanto con una tradición occidental como local que las excluyó y marginó.

Así, la recuperación de la memoria del pasado en la poesía de Miranda Rupailaf está mediada por la heterogeneidad de imaginarios incluyendo los de su raíz étnica, sin embargo su escritura cumple un rol de reinterpretar las tradiciones desde la propiedad de su lenguaje: un lenguaje habitado por serpientes y venenos, de sangre impura mestiza, de Eva pecadora. Por lo tanto, se distancia del trabajo de la memoria hecha por otras generaciones de poetas, como el destacado Elicura Chihuailaf. Este último al reflexionar sobre la oralidad, se resiste a la formalidad de la letra escrita y se autodefine como “oralitor,” yuxtaponiendo la tradicional oposición entre oralidad y escritura<sup>4</sup>. Explica que su literatura va acompañada “de la oralidad de mi gente, de mis mayores (en el respeto hacia ellos, hacia ellas: a su pensamiento), no en el mero artificio de la palabra” (Chihuailaf, 2004).<sup>5</sup>

En consecuencia, en la poesía de Miranda Rupailaf hay una resistencia a la recuperación inmediata de la memoria étnica tradicional a partir de un lenguaje contaminado: no hay pureza “*se cumple la profecía/ y derramo la tinta por los ojos,*” la profecía a la cual se alude en el poema es la profecía del génesis del pecado original, el veneno es el veneno de la Serpiente, pero en vez de sangrar todos los meses, la voz derrama tinta por los ojos. Estamos ante una metáfora de la cultura escrita. El poema entero puede leerse entonces como la alegorización de la voz de Eva, la Eva peca-

dora, transgresora, que ahora escribe poesía. Una Eva que se nos aparece, se incorpora a nuestra realidad emergiendo de la página, convirtiéndose en pura presencia que nos desafía como lectores y lectoras, *adquiere cuerpo*. El acto de escribir no sólo constituye una voz, sino también una corporalidad materializada en el flujo de la tinta, el aliento, la sangre; un cuerpo capaz de escribir sin aliento, de distraerse y oír gritos; un cuerpo capaz de masacrarse y escribir “[...] mostrando,/ abriendo llagas en que llorar/ y golpear en tantos pechos.” Transgresión hasta transmutar la gramática: “que señala con sangre/ las muertes/ que *seguirme*./ (...) abriendo llagas en que llorar/ y *golpear en tantos pechos*” (el destacado es mío).

Pero sobre todo se trata de un cuerpo capaz de escribir: “escribo con velas en los ojos.” Una voz-cuerpo autorial para quien “Existe la necesidad de la palabra, de denunciar.” De esta manera vemos cómo la página escrita se constituye en un escenario capaz de hacer carne ese lugar profético de mandato divino en la voz de una mujer como protagonista: Eva. Al escribir y publicar este poema, al hacerlo público escritural y oralmente todos y todas pasamos a ser las Evas-poetas.

Podemos entender entonces, de qué manera el surgimiento de voces públicas, jóvenes y desinhibidas como Miranda Rupaiaif implican una irrupción que no deja de ser un peligro, ya que se constituyen desde lugares incómodos para la tradición, lugares indisciplinados que desbordan los límites tanto disciplinares como estéticos y políticos.

La cultura judeo-occidental reconoce sólo a partir desde mediados del siglo XX a las mujeres como sujetos de derechos, hasta ese entonces las mujeres habíamos sido recluidas al ámbito privado y al de la familia. El mandato cultural de “privacidad” está célebremente escrito por el filósofo alemán Hegel que en la *Fenomenología del espíritu* señala que lo femenino es la “eterna ironía de la comunidad,” utilizando a “la mujer” para configurar el negativo mismo de Estado moderno. La escritura de Hegel se constituye en un perfecto ejemplo producto de una cultura dicotómica y excluyente, donde la identidad se funda sobre la base de la constitución de un “otro radical.” Sólo pueden existir opuestos: hombre-mujer, público-privado, amigo-enemigo. Esta cultura considera a la mujer que se abre paso en el espacio público como una mujer rebelde, transgresora, “perdida,” “de mala vida,” “prostituta”<sup>6</sup>. Esto es, una mujer ilegítima e impropia, abyecta y

marginal. Según esta mentalidad, no existe la posibilidad de un cuerpo-mujer que legítimamente acceda a un espacio público, político y erótico con autoridad.

Por lo tanto, cuando una autora como Miranda Rupailaf escribe asumiendo la voz profética de la Eva erotizada y pecadora está abiertamente desafiando la maldición judeo-occidental que ha caído por milenios sobre las mujeres. Se arma del “erotismo de las voces bíblicas” para, mediante su escritura, actuar en la esfera pública. Escribe desde su voz mestiza, entre culturas, entre lenguas, y por lo que también está desafiando a la cultura mapuche tradicional. Respecto a la carga moral que tiene ser “mujer pública” en la cultura mapuche, señala Graciela Huinao, poeta y autora del libro *Desde el fogón de una casa de putas williche*:

Ser prostituta en la cultura mapuche es en el escalafón social lo último, por lo tanto el riesgo de que a uno la tilden de eso es tremendo, eso era así antes y también hoy. Por ejemplo cuando yo le muestro el título de mi libro a hombres aún se espantan, las mujeres un poco menos” (Huinao, 2009).

Vemos cómo no es fácil la relación de una mujer independiente, que se autogestiona en cuanto a la publicación de su obra, que es soltera; una mujer libre, autónoma, suelta... Y que además en su escritura desafía de manera desinhibida los esquemas y las normas imperantes de sociedades marcadas por una normatividad patriarcal, que aún sancionan a las mujeres que incursionan en lo público, o hace público lo privado.

Célebremente, Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo* plantea que “la mujer” es pura negatividad: lo “no masculino,” “el Otro” del hombre por antonomasia. Convertida en “lo Otro,” “la mujer” existe alienada de sí misma. Beauvoir declara: “No se nace mujer: llega una a serlo.” (Beauvoir, 1958, 13) Basándose en este aporte fundamental de Simone de Beauvoir en *Género en Disputa* comenta la teórica de los estudios del *performance* Judith Butler:

[...] si el género es algo en que uno se convierte –pero que uno nunca puede ser–, entonces el género es en sí una especie de transformación o actividad, ese género no debe concebirse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción incesante y repetida (Butler, 2001, 143).

De esta manera, Butler aprovecha la teoría de la performatividad del lenguaje y el poder iteracional de éste para plantearse que si la identidad de género es un *efecto* de las prácticas discursivas (Butler, 51). Así, para Butler la diferencia genérica sexual no es algo sustantivo, sino que “el efecto de género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de la coherencia de género:” la matriz normativa de la diferencia sexual. Esto le permite argumentar:

[...] el género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. El desafío que implica replantear las categorías de género fuera de la metafísica de la sustancia tendrá que tomar en cuenta la pertinencia de la afirmación que hace Nietzsche en “*La genealogía de la moral*” en cuanto a que “no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, del actuar, del devenir; ‘el agente’ ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo (Butler, 2001, 58).

Al sostener que el género es performativo, lo que está planteando Butler es que la materialidad del género es un efecto de la iterabilidad del sistema cultural por excelencia: el lenguaje.

Volviendo ahora a la poesía de Roxana Miranda Rupailaf en *Seducción de los venenos* vemos cómo la iteración, esto es, la repetición del lenguaje, convocaba la escena profética del génesis bíblico: la Eva pecadora, pero no es sólo eso lo que se está recordando en este poema, también se está recordando que hay un yo que escribe y experimenta ese proceso de escribir: “*sin aliento/ distrayéndome/ en las vacas que atraviesan este puente,/ en donde ya no se oyen mugidos,/ sino gritos,/ de una lanza clavada en la costilla/ que señala con sangre/ las muertes/ que seguirme.*”

Los actos de habla hacen un *performance* cuyo efecto es, entre muchos otros, lo que conocemos como identidad genérica sexual: “[...] no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas “expresiones” que, según se dice, son resultado de ésta” (Butler, 2001, 58). Así, para Butler la *performance* del lenguaje construye los cuerpos normados en que la diferencia sexual se inscribe como una posibilidad de inteligibilidad y dominación.

A contrapelo del uso del lenguaje tradicional y normativo en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf se configura una nueva legitimidad: la voz autorial se constituye desde la impropiedad y la prohibición. La subversión de la normatividad de la diferencia sexual ocurre en la imposibilidad de la adecuación a la norma de una escritura que se constituye desde el lugar impropio de la sangre mestiza. La voluptuosidad transmutadora de su escritura erótica, trastoca la gramática, desencajando la escritura, la materialidad, los cuerpos. En efecto, la poética de la autora conjura a la mujer prohibida por excelencia, la Eva pecadora, la que somos todas y todos los que leemos, convirtiéndonos en los actores. Metodológicamente, las herramientas textuales se ven sobrepasadas, el cuerpo, el acontecimiento y la acción de la poesía, obligan a salir del registro teórico de la página escrita. El texto se arma “del erotismo de las voces bíblicas,” con la fuerza performativa y transforma el mundo, travistiéndonos con la fuerza performativa de la oralidad: “*Come la manzana, mi querida [...].*”

La seducción atrapa a las y los lectores: es la tentación, la trampa resbaladiza de la escritura. Caemos. Con ello “*Se cumple la profecía/ [...]*” de la escritura que enuncia su propia creación.

El resultado de este acto vivo de escribir poesía es la configuración de un nuevo cuerpo cultural, esto es, hay un efecto *performativo*: la escritura como acontecimiento produce múltiples cuerpos poéticos en nuestro escenario cultural y político. Cuerpos voluptuosos, contagiosos, rebeldes. Así, podemos leer la poesía de Roxana Miranda Rupailaf como un efecto *performativo* de su diferencia sexual, un acontecimiento tensionado por la matriz normal de la construcción del género de las culturas en las que ella se mueve.

Se trata del desborde de las culturas chilenas judeo-cristiana-occidental-mestiza-mapuche, un desborde militante, pillo y pícaro, que está harta y desencantada: “El desencanto es el que me hace denunciar. Existe la necesidad de la palabra, de denunciar.” Por ello escribe: “*Escribo masacrándome,/ mostrando,/ abriendo llagas en que llorar/ y golpear en tantos pechos.*” Aguerridamente y desinhibidamente en *Seducción de los venenos* y “Serpientes de sal” la cuerpo-voz poética de Roxana Miranda Rupailaf emerge desde lo más impuro con una escritura contaminada de la seducción absoluta como arma etno-política-sexual.

## Notas

- 1 Directora de ESE:O (Plataforma virtual de textos académicos)
- 2 La primera poesía mapuche corresponde a la de cantores cuyos discursos son registrados por *wingka*, estos son los cantores Calvun y Mankelef (García).
- 3 La traducción es mía. En el original: “*Performance carries the possibility of challenge, even self challenge, within it. As a term simultaneously connoting a process, a praxis, an episteme, a mode of transmission, an accomplishment, and a means of intervening in the world, it far exceeds the possibilities of these other words offered in its place.*”
- 4 Para la discusión de la oralidad en sí ver: Ong y Zumphthor. Para una discusión de la tensión entre oralidad y escritura en la literatura latinoamericana ver: Rama, Cornejo-Polar y Lienhard. Luego, respecto a la oralidad en la poesía mapuche y sus distintas variantes Iván Carrasco reconoce tres etapas: oralidad absoluta, oralidad inscrita lo que resulta finalmente en la poesía etnocultural (Carrasco, 22). Es en esta última categoría que se ubicaría para Carrasco la poesía mapuche contemporánea. Finalmente, Claudia Rodríguez sostiene que el escritor mapuche “establece una relación nomológica con los roles fundamentales de la sociedad mapuche (machis, wepüfes, lenguaraces, etc.).” (Rodríguez, 2005, 151).
- 5 Elicura Chihuailaf explica en la siguiente entrevista su visión de la oralitura: “[En un Encuentro de Escritores Indígenas de América] a mi hermano maya Jorge Cocom Pech le comenté (...) que había llegado a la transitoria conclusión de que yo era un “oralitor” (...) porque me parecía que mi escritura transcurría al lado de la oralidad de mi gente, de mis mayores (en el respeto hacia ellos, hacia ellas: a su pensamiento), no en el mero artificio de la palabra. Le dije que, además, mi escritura se sostenía en la memoria de mi infancia en la comunidad de Kechurewe, es decir, en mi vivencia de mis conversaciones con los árboles, los bosques, los esteros, los pájaros y las nubes; en mi vivencia de los rituales cotidianos a orillas del fogón de mis abuelos y de mis padres; en mi vivencia de los grandes rituales como el Gillatun (Rogativa de agradecimiento y petición). En mi vivencia de la palabra Azul. De otro modo, le dije que mi “oralitura” –en lo atingente al mundo de lo nombrado– habla a partir de lo que conozco y puedo reconocer en cualquier lugar que esté: como el aroma de las flores y de las hierbas y plantas medicinales de nuestras montañas. De allí también mi permanente y profundo agradecimiento por la maravillosa revelación de lo innombrado que media entre la oralidad (su verbalización y el misterioso sonido del silencio) y la escritura.” (Chihuailaf).

- 6 La lengua, institución social por excelencia, aún exhibe huellas de esta mentalidad: de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, *mujer pública* es junto con *mujer mundana* y *perdida*, *ramera* (RAE, 2001, 1414). En cambio, *hombre público* es el “que interviene públicamente los negocios políticos.” (RAE, 2001, 1118).

## Bibliografía

- Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo II. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Leviatán, 1958.
- Bengo, José. *Historia del pueblo mapuche*, Santiago, LOM, 2000.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- Carrasco, Hugo. “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual,” *Revista Chilena de Literatura*, 61, 2002.
- Carrasco, Iván “Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones,” *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 4* Temuco: Universidad de La Frontera, 1990.
- Chihuailaf, Elicura. “La oralitura (Segundo Avance).” *El Periodista*. 27 de agosto de 2004. <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1682/article-63822.html>
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el Aire*. Lima: Horizonte, 1994.
- Falabella, Soledad. “*Hilando en la memoria: La poesía de poetas mapuche contemporáneas: Millapan, Curriao, Huinao y Panchillo.*” *Hispanamérica*, 105. 32-39.
- García Barrera, Mabel y Sylvia Galindo G. *Poesía Mapuche. Las raíces azules de los antepasados. Tachi Kallüküpanngen Ta Pu Kuyufikeche*. Temuco: Universidad de La Frontera, 2004.
- Huinao, Graciela. Entrevista personal. 27 de marzo, 2009.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella*, Lima, Horizonte, 1994.
- Mansilla, Sergio. “Escrituras etnoculturales: ¿escribir en o contra el otro?,” *Fütawillimapu*. Osorno: CONADI, Universidad de los Lagos, 2001. pp. 83-104.
- Mariman Quemenado, Pablo *et al.* *¡Escucha Winka!* Santiago: LOM, 2006.
- Miranda Rupailaf, Roxana. “Seducción de los venenos” *Hilando en la Memoria*. Eds. Soledad Falabella, *et al.* Santiago: Cuarto Propio, 2006.
- “Serpiente de Sal” *Hilando en la Memoria*.
- “Soy una mezcla de todas las cosas.” 14 de enero, 2008 <http://suralidad.blogspot.com/2009/01/roxana-miranda-rupailaf-soy-una-mezcla.html>.

- "Entrevista" *Escritores y poetas en español*. 2007 en <http://www.lettras.s5.com/egb220907.htm>
- Entrevista personal. 31 de marzo, 2009.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- RAE *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo II. Madrid: RAE, 1992.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez, Claudia "Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual." *Estudios Filológicos* 40 Valdivia: Universidad Austral, 2005.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke UP, 2003.
- Vicuña, Cecilia. *Cuatro Poetas Mapuches*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1998.
- Zumpthor, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.