

EL ENMASCARAMIENTO FEMENINO EN LA
FRONTERA: POÉTICAS DE LA RESISTENCIA EN *ESTILO*
(2011) DE DOLORES DORANTES Y *PU LLIMENÑ ÑI*
RULPÁZUAMELKAKEN / SEDUCCIÓN DE LOS VENENOS (2008)
DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF¹

Tatiana Calderón Le Joliff
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
taticalderon@hotmail.com

*Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!*
Baudelaire, "Le masque"

¹ Este trabajo se enmarca en dos proyectos de investigación sucesivos: Fondecyt Iniciación n°11121303 (2012-2014) titulado "La poética de la frontera en la literatura hispanoamericana contemporánea (Chile- México)" y Fondecyt Regular n°1151147 (2015-2018) titulado "Historia y memoria en la literatura de frontera: *Butamalón* (1996) de E. Labarca, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Y. Herrera, *Waiting for the Barbarians* (1980) de J.M. Coetzee y *Le Rivage des Syrtes* (1951) de J. Gracq", ejecutados en el Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Más específicamente, se funda en una reflexión previa bajo la forma de una tesis de pregrado (Betsabé Delgado) que dirigí en el marco del primer proyecto y que se enfocó en la función del erotismo en estas dos obras.

INTRODUCCIÓN

Esta reflexión se interesa en la función de la máscara² revestida por la mujer en el espacio fronterizo. Por un lado, en *Estilo*, Dolores Dorantes, escritora mexicana originaria de Ciudad Juárez, con asilo político en Los Angeles (EE.UU.), deja emerger una voz colectiva femenina y enmascarada que, desde un lugar innombrado caracterizado por la aridez y la violencia, interpela y pide a un hombre genérico someter su mente y su cuerpo erotizado y desgarrado. Por otro lado, Roxana Miranda Rupailaf, poeta chilena de origen mapuche, presenta en el poemario bilingüe mapudungun/castellano *Pu llimeñ ñi rulpázamelkaken / Seducción de los venenos*, múltiples voces y cuerpos femeninos lascivos. La metáfora de la serpiente atraviesa el texto y simboliza no solo las “pecadoras” bíblicas sino que también pone en escena las serpientes de la tierra Treng-Treng (el Bien) y del diluvio Kai-Kai (el Mal), mito etiológico de la tradición cultural mapuche.

En los poemas de Dorantes y Miranda Rupailaf aparece una estructura tripartita que representa el fin de un ciclo. El texto de Dorantes aparece como una suerte de poema extenso y singular, una prosa poética de estilo paratáctico con un lenguaje cortante, frontal, instigador, con muchas repeticiones que conforman provocadoras letanías. Se divide en tres apartados irregulares en su extensión, precedidos por epígrafes dedicados a acepciones heterogéneas y anónimas de la palabra estilo. En la primera parte, numerada del 6 al 29, una voz colectiva femenina expresa el deseo violento de la penetración sexual al interpelar un ente innominado de carácter masculino. La falsa sumisión que se advierte en este requerimiento indica la espera tensa de algún cambio. En la segunda parte, de cuatro estrofas, la voz se hace apremiante instando a la guerra. La tercera parte, de tres estrofas de verso libre, se percibe la lenta desaparición de las veleidades de la voz y más bien una constatación de la inutilidad de la acción frontal. La muerte o la ausencia aparece entonces como la posibilidad para lo femenino de interrogar el “cielo de sangre” (35) que describe y de incomodar al interpelado refregándole su grosería.

Miranda Rupailaf expone también tres partes encabezadas por la metáfora de la serpiente. La primera se refiere a las serpientes de sal (el cristianismo como sal de la tierra) que propone una reformulación del discurso culpabilizante de las mujeres bíblicas “pecadoras” (Eva, María Magdalena, Dalila, entre otras). Los epígrafes remiten al Génesis, al *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina así como a poemas de Miguel

² Con respecto a las autoras seleccionadas, se puede leer la entrevista a la autora Roxana Miranda Rupailaf en el libro *Afunmapu/Fronteras/Borderlands. Poética de los confines: Chile-México*, publicado en el marco de la misma investigación, editado junto con la Dra. Edith Mora Ordóñez. En la introducción al libro, también se menciona a Dolores Dorantes.

Hernández y Sergio Mansilla. En la segunda parte titulada “Las serpientes de tierra” (aproximación a lo natural, mundo mapuche), se observa más bien una fusión de la hablante lírica con la tierra, con el barro y la sangre. Los epígrafes indican la presencia del poeta chileno Sergio Mansilla, articulador de las dos partes, y de Federico García Lorca. En la tercera parte, las serpientes de agua, se aborda más claramente la dimensión ritual mapuche, lo femenino enlazado con lo azul (el origen y el destino), y la reinención de la escritura originada en la sangre. Aquí, los epígrafes que encabezan los poemas pertenecen a dos escritoras: la poeta de origen mapuche Adriana Paredes Pinda y la poeta peruana de ascendencia japonesa Doris Moromisato, lo que indica una flexión en el poemario que va de la subversión de un discurso occidental consagrando la visión de lo masculino hacia la emergencia de un discurso propio arraigado en el poder creativo de lo femenino.

Las dos autoras juegan con la ambigüedad del erotismo (entre el goce y la muerte) y de la máscara para provocar al otro masculino y devorar su omnipotencia. La voz femenina, colectiva o desmultiplicada, usa la máscara para protegerse, resistir y transgredir el discurso hegemónico. En primer lugar, se verá el enmascaramiento ligado al erotismo en los dos textos como herramienta de alteración del orden. Luego, se indagará en la relación de la máscara con la noción de espacio y de lengua fronterizas en los poemas. Finalmente, se analizará la transformación progresiva y ritual de la máscara que marca el acto de rebeldía y la posibilidad de creación.

PIEL FEMENINA / MÁSCARAS MASCULINAS

La máscara, garante del anonimato (Gianino), es un símbolo de los ritos de pasaje. En el cristianismo, se asimila a una metáfora de la vida, desde la infancia (carnaval), la adolescencia (cuaresma) y la edad adulta (la pascua) (Revial). Constituye también una herramienta de perturbación carnavalesca y de catarsis identitaria, asociada a la figura del doble. Muestra las dificultades de la delimitación individual y concierne a menudo la búsqueda de una identidad para los excluidos, los marginados y los minoritarios. La posibilidad del travestismo otorga una versión *meliorativa* de la percepción de la propia identidad. En América Latina, el uso de la máscara puede verse como un camuflaje que permite ocultar la violencia de la escisión a raíz de la conquista y del colonialismo (Brunner 39; Montecino 34; Edwards 49). Octavio Paz, en su ensayo de los años cincuenta sobre las “Máscaras mexicanas” publicado en *El laberinto de la soledad*, elabora estereotipos de la sociedad mexicana a raíz del análisis de la máscara como, por ejemplo, el hermetismo. Evoca la disimulación mimética y la negación del ser por necesidad de protección: “El mexicano no solo no se abre; tampoco se derrama” (11). También caracteriza la mujer mexicana, recatada y celosa de su intimidad. Según Paz, el comportamiento de la mujer en ese entonces nunca es instintivo sino que se adapta a un modelo genérico. Su hieratismo deslumbra a los

hombres: “Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto” (13). La feminidad en *Estilo* de Dorantes, antagónica a la de Paz, es expansiva, luchadora, recriminadora y vehemente. El teatro de la frontera, con su violencia orquestada, deja emerger la máscara de la rebeldía en la simulación de un erotismo complaciente demasiado flagelante para ser verosímil. La hiperbolización del erotismo, su puesta en escena superlativa parece superar su oscilación entre Eros y Tánatos. No ocurre la desposesión, pero se instaura la provocación que aniquila el diálogo: “Ciérranos. Destrúyenos la boca. Entra. Tortúranos en otras realidades. Tómanos con la mente y la palabra. Híncanos” (10).

Las dos poetisas usan la multiplicidad para representar la mujer enfrentándolo a un ser unitario. En *Estilo*, la mujer es simbolizada por pájaros, flores, abejas, mar de nenos y se enfrenta al amo innominado; en *Seducción* se asimila a las pecadoras bíblicas y las diversas serpientes encarando una figura adánica. Entran en una guerra numérica donde el poder discursivo de la mujer radica paradójicamente en su fragmentación. Las mujeres combaten desde los estereotipos asignados a su quehacer simbólico en el mundo. Comúnmente asociadas a las fuerzas de la naturaleza, las voces en los poemas proceden a la inmolación de los cuerpos. La entrega pacífica de la mujer mexicana retratada por Paz desaparece: “Todas queremos retozar sobre el combustible como si fuera un campo de lobelias” (Dorantes 25). Queda presente el elemento natural, lobelias, en contraste con la reelaboración sintética del fuego. Las mujeres ya no son flores, ni pájaros, ni luna sino que, al precisarse, se les otorga una connotación violenta el elemento natural: racha de pájaros, ramas cortando la piel del “cielo de sangre” (29, 35), frutos frescos de la guerra. Devienen exterminio, minas latiendo, cenizas de mundos inexistentes. El campo léxico de la guerra irradia en el poema de Dorantes. Las mujeres se han transformado en códigos, hileras de nombres, cifras. Se convierten metonímicamente en piernas de muñecas intercambiables, pero conscientes del consumo del otro. En los poemas de Miranda Rupailaf, aparece la misma provocación y auto-mutilación: “Escribo masacrándome, / mostrando, / abriendo llagas en que llorar / y golpear en tantos pechos” (17). La escritura es a la vez una tortura y una liberación. La sangre es omnipresente: “Sangre corre por los dientes / que no pudieron apretar lo suficiente / cuando pasaron / náufragos azules / en la sal” (70). En estos versos, se percibe el sincretismo entre el cristianismo simbolizado por la sal y el azul, color fundamental en la cosmogonía y mundo simbólico mapuche (país azul donde habitan los antepasados, sueño azul para la machi). La mujer, hablante lírico múltiple, en los dos textos, exhibe con orgullo sus heridas y sus golpes. Más despedazada se encuentra la voz femenina, más puede incorporarse al proceso de regeneración.

Las máscaras usadas por las autoras son camaleónicas y se pueden asimilar a la muda de la piel de serpiente en *Seducción*. La primera máscara que aparece en *Estilo* atañe a la inocencia y a la incertidumbre: “Somos la negación y el tránsito que construye tu trama. Somos la lengua de animal y máscara de niña” (34). Aparecen

las nociones de intuición y de inconclusión. La movilidad de las máscaras de niñas dispensa la esquivia necesaria contra los golpes. Al principio del poemario, la voz colectiva exige al ausente masculino el poder para luego apropiárselo: “Las niñas llevamos tu máscara de presidencia perfecta” (39). El disfraz de presidencia es necesario para aunar los espíritus. Más adelante, otra máscara aparece con rasgos masculinos: “Alguien nos colocó en la máscara tu labio” (37). El labio que permite el habla. Se tapa la boca de la mujer. La máscara del hombre sobre la piel femenina sin embargo es un simulacro, una confrontación entre lo cerrado y lo abierto, una aporía que se resuelve en la desintegración.

FRONTERAS DE LA PIEL: TERRITORIOS INTERSTICIALES Y LENGUAS SALVAJES

Las dos autoras se expresan desde un territorio intersticial, fronterizo, donde el valor del tiempo se desvanece. Los territorios expuestos por la poesía de las autoras son mayormente simbólicos pero se perciben alusiones a espacios reconocibles o que se pueden inferir. En el caso de *Estilo*, nunca se explicita el lugar de enunciación pero se reproduce la atmósfera sofocante del desierto. Se evocan adolescentes armadas cruzando la frontera. Se puede pensar en el feminicidio en Ciudad Juárez, en las obreras adolescentes de las maquiladoras, vigiladas por un ente masculino indefinido. Este espacio desprotegido es análogo al de la frontera entre México y Estados Unidos, cuyo flujo y espectacularización tiende a aminorar la búsqueda de justicia. Dorantes destaca la aridez de este “Lugar sin país” (19), un “Territorio sin puerto, tierra sin paradero” (20), un “Lugar caliente disfrazado de oxígeno” (29), un “Lugar que no tiene sitio ni salida” (28). En este espacio desolador y mórbido, evoluciona esta ejército de niñas. Las nenas invaden el espacio pero no logran apartar la vista del monitor, objeto que vuelve de manera recurrente en el poema.

En *Seducción* tampoco se menciona explícitamente un espacio físico de enunciación. No obstante, a través de las lenguas convocadas, del sincretismo manifestado, de la conjunción de rasgos de la religión cristiana y de la cultura mapuche, se puede ubicar esta poesía en la misma frontera entre el pueblo chileno y mapuche. Todos los poemas y los epígrafes aparecen primero traducidos al mapudungun y luego al castellano, bilingüismo que se puede considerar como un gesto político (Moraga, 13). El ejercicio de traducción de dos culturas que cohabitan en la misma nación remite también a esta frontera previamente territorial luego simbólica, situada en la Araucanía.

No solo como construcción idiomática y discursiva se manifiesta la lengua en los textos sino también como metáfora de la insumisión y herramienta de un erotismo belicoso. Las lenguas de Dorantes y Miranda Rupailaf son salvajes, incontrolables, venenosas, animales. En la obra de esta última, la lengua contiene veneno para su pareja, “víbora de meterte lengua con veneno” (49). Si bien la sangre, es decir aquí la

violencia del poder hegemónico, intenta cortarle la lengua (70) con vidrios (40), esta se mueve ágil y ondulante para desviar el golpe. En *Estilo*, la lengua de animal (15, 20, 21, 34) vuelve como una letanía asociada a las máscaras de niñas. Se convierte en un instrumento de transgresión, un elemento disruptivo. La máscara puede simular la fragilidad, en el caso de *Estilo*, mientras que la lengua desarticula el discurso preeminente.

LA DESAPARICIÓN COMO REBELDÍA: VOCES DESDE LA DESCOMPOSICIÓN TRANSGRESORA (DORANTES) Y LA METAMORFOSIS AZUL (MIRANDA RUPAILAF)

Las máscaras son transitorias y rituales. Muestran una progresión desde la violencia primaria hacia una visión renovada de la escritura. La crítica chilena Fernanda Moraga ve en la escritura de Miranda Rupailaf una catarsis erótica y aproximación a la muerte (11) que no quita el carácter sedicioso de su discurso poético (12). Mientras que, en *Sedución*, se observa una tentación del olvido de las vejaciones de la mujer: “Deseo el olvido como a la carne / en la mandíbula / de tigresa” (60), Dorantes desafía al hombre que quisiera imponer su memoria: “Tendrás que degollar a cada una o afilarnos para custodiar tu memoria” (18). En el verso de Dorantes, aparece la amenaza y la denuncia de una masacre. La racha de pájaros tiene que descentrar esta memoria predominante y dejar emerger otros recuerdos. La voz colectiva pide cuchillos para combatirlo, pero no se apodera de armas por su cuenta, sino que las reclama a su contrincante. En el caso de *Sedución*, la memoria parece más traumática ya que decide usar la devoración literal como táctica de reinención.

En las obras, la memoria y el olvido se relacionan con el poder de la visión, de una mirada testimonial sobre los eventos. En el poema de Dorantes, se exige la ceguera pero se entiende lo contrario. La voz colectiva juega con la paradoja: “Todas queremos que nos tapen los ojos. El cielo se ha cubierto de sangre. Nosotras queremos lo inmediato. Todas queremos que nos tapen la boca. Queremos lo inmediato. Queremos que nos tapen los ojos” (44). La repetición y la mención del cielo de sangre subrayan la amenaza constante a la cual son sometidas las mujeres en estos espacios clausurados. El discurso de sumisión aparente al orden reinante resalta su violencia así como enaltece la valentía del testimonio. La presencia de los ojos constituye un leitmotiv en *Sedución*. En las tres serpientes, alternan ojos enceguecidos y penetrantes. En “Serpientes de sal”, las mujeres bíblicas aparecen cegadas. Eva tiene “los ojos cerrados” (29), así como Dalila que cierra “los ojos para evitar el temblor de los pilares” (37) y finalmente María Magdalena. Estas mujeres, si bien revierten el discurso bíblico en los poemas, ya no logran modificar la visión del mundo. En “Serpientes de tierra”, los ojos se asocian a elementos viscerales: “tripas atadas a los ojos” (44) o naturales “nubes meterme a los ojos” (50). Se percibe el tránsito, la necesidad de romper con el cliché de la mujer relegada a una visión binaria: a la obediencia o al pecado. La

mujer serpiente de tierra busca su camino en su entorno. En “Serpientes de agua”, la mirada representa la búsqueda de la identidad en el otro: “Lamo ojos tuyos en que verme / sostenida / en mariposa que se tensa” (“Castigo y caída” 83). En estos versos, la tensión explícita indica la proximidad del cambio. Lamer el ojo es disipar su visión anterior, buscar el diálogo y no el enfrentamiento. En el último poema de *Seducción*, “Ritual de la muerte y su desvelo”, se señala el camino de lo femenino hacia la reflexión interior: “Un ojo en el cual verse en lo pequeño / repetidas / en el ojo que se tiene. / Verse hasta donde acabe la visión de adentro” (92). El desvelo (insomnio, vigilia) de la muerte se enlaza con la desaparición de la mirada o la confusión de las imágenes.

En los poemas, la fusión de las máscaras con lo natural revela la desaparición o difuminación del poder enmascarado. En *Seducción*, la serpiente se deja sumergir por el agua, comer por los animales, se vuelve tierra siempre con un dejo de obediencia: “déjame / serme barro / y llenarme de moscas” (61). En *Estilo*, se invocan todas las máscaras y se pide el disfraz de lo natural: “Que vengan disfrazadas de volcán o de selva. De agua purificada. [...] Nuestras máscaras lamerán sus máscaras y nos quedaremos con todo. Que también venga aquella disfrazada de luz, y esa otra disfrazada de lluvia” (40). El deseo de apropiación no se cumple en el poema, por eso se usa el futuro que indica una voluntad inacabada. La ausencia grita más fuerte que la presencia silenciada.

Las voces femeninas, a través de las máscaras poéticas, ejecutan un baile erótico con el otro, un baile de muerte como mantis religiosas cuyo apareamiento deriva en algunos casos en la absorción del otro. El carácter predador de las máscaras de niñas o de las serpientes se relaciona con la búsqueda de una escritura propia. Dorantes habla de un “lugar sin país” (19), de una clausura asfixiante. En su viaje iniciático, elige epígrafes sin autoría porque vienen de la cultura popular no etiquetada. Palimpsesto de fuentes heterogéneas, se pueden encontrar en páginas de Internet cuya fuente es anónima (Wikipedia, Diccionario de ajedrez, IBEA –estudio de arquitectura–, cuadrante solar). Se representa así la máscara del estilo. La ausencia de lenguaje propio requiere la desaparición de un estilo para la propuesta de nuevas palabras. Miranda Rupailaf decide usar la figura de la canibalesa, ser lascivo inventado por el europeo al conquistar América Latina (Jáuregui). No solo come al otro sino que también a todo lo que la rodea para quedar en la confusión: “Me tragaré la luna / con los hijos / me agarraré a las manos / de la nada. / me afirmaré en los ojos de la niebla” (89). La desorientación producida por la niebla es el punto de partida de otras creaciones. Es la metamorfosis de lo rojo a lo azul, de la sangre a la construcción poética. La máscara en las dos obras corresponde al rito iniciático de la muerte, la muerte de un lenguaje inadecuado y el impulso de otras miradas resistentes desde la subversión del cliché erótico de la mujer avasallada. La rebeldía en las dos fronteras encuentra su sitio en el placer epidérmico del uso lúcido de la máscara.

OBRAS CITADAS

- Alarcón Martínez, Paz y Delgado Delgado, Betsabé. “Hilando en la memoria: Entrevista a Roxana Miranda Rupailaf”. *Afpunmapu/Fronteras/Borderlands. Poética de los confines: Chile-México*. Eds. Tatiana Calderón Le Joliff y Edith Mora Ordoñez. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015. Xx-Xx.
- Brunner, José Joaquín. *América Latina: Cultura y modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo, 1992.
- Calderón Le Joliff, Tatiana. “La invención enmascarada en *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo* de Marco Antonio de la Parra”. *Estudios Filológicos* 41 (2006): 31-41.
- Dorantes, Dolores. *Estilo*. Guadalajara: Mano Santa Editores, 2011.
- Edwards, Jorge. *El whisky de los poetas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- Gianino, Dominique. “Le thème du masque dans la littérature romantique”. Doct. Université Paris-Est Créteil Val de Marne (UPEC), 1997.
- Jaurégui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2008.
- Miranda Rupailaf, Roxana. *Pu llimeñ ñi rulpázuelkaken / Seducción de los venenos*. Santiago: Lom Ediciones, 2008.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Cuarto propio, 1991.
- Moraga, Fernanda. “A modo de Prólogo. Corpografías deseantes: tejidos y fugas del lenguaje”. *Pu llimeñ ñi rulpázuelkaken / Seducción de los venenos*. Santiago: Lom Ediciones, 2008. 5-14.
- Paz, Octavio. “Máscaras mexicanas”. *El laberinto de la soledad*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1992. 10-17.
- Reviel, Gaëlle. “Masque de l’écriture, écriture du masque Amélie Nothomb et le courant post-humain”. Doct. Université Paris Sorbonne, 2012.