

1996

## Maquillaje y escritura en "Ceremonias de rechazo" de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio

Ksenija Bilbija

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Bilbija, Ksenija (Primavera-Otoño 1996) "Maquillaje y escritura en "Ceremonias de rechazo" de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 8. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/8>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

**MAQUILLAJE Y ESCRITURA EN  
“CEREMONIAS DE RECHAZO” DE LUISA VALENZUELA:  
HACIA UN CUERPO PROPIO**

**Ksenija Bilbija**  
University of Wisconsin, Madison

Literature is political. It is painful to have to insist on this fact, but the necessity of such insistence indicates the dimensions of the problem.

*The Resisting Reader*, Judith Fetterley

... de cerca su rostro era el de un feto, las facciones apenas insinuadas esperando la invocación mágica del maquillaje para precisarse.

“Chatanooga Choochoo”, José Donoso

¿**Q**ué parte de la identidad está inscrita en el cuerpo textual? La piel es esta máscara que separa y une el mundo exterior e interior, el consciente y el inconsciente, la persona(lidad) y la realidad objetiva. “El rostro es la máscara de la calavera”, dice Luisa Valenzuela hablando de diferentes maquillajes que a través de los siglos cubrían las identidades sexuales femeninas y masculinas.<sup>1</sup> Se podría añadir que Valenzuela, siendo escritora, manipula otra máscara también: el lenguaje. Se trata de la máscara que el ser humano aprende a (ab)usar desde la infancia, traduciendo sus deseos psíquicos y corporales en el código lingüístico que primero se ofrece como oral y luego como escrito. El sistema gráfico, las palabras imprimidas, consecuentemente llevan marca del maquillaje estilístico que el escritor imprime en la piel textual.

En 1982 Luisa Valenzuela publicó *Cambio de armas*, libro que consta de cinco textos cuyo tema es la relación entre la sexualidad, el poder y la capacidad de lenguaje para expresarlos.<sup>2</sup> El enmascaramiento formal se produce desde las portadas del libro, ya que no se identifica ni como novela ni como colección de cuentos.<sup>3</sup> Cinco protagonistas femeninas, siempre de nombres diferentes y

experiencias similares, chocan con reglas patriarcales que generalmente toman formas más extremas, hibridizándose con la dictadura militar. Una de ellas — Bella — paga con su vida; otra — Amanda — experimenta el dolor de una de las trampas patriarcales, construyendo su liberación tentativa y nada final; mientras que Chiquita permanece en el limbo entre la realidad y el sueño, torturada y maltratada, la protagonista anónima de “La palabra asesino” pierde y recupera su poder de articulación; la última, la Laura sin voz, sin lengua, sin historia, ella es la que invierte el orden de las cosas, la que re-toma las armas del opresor. Sin embargo, tampoco Laura llega a un punto final. Ella “empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de este instrumento negro que él llama revólver. Entonces lo levanta y apunta.” (3) El final queda suspendido, fuera del lenguaje.<sup>4</sup> Laura (no accidentalmente, la última de las cinco heroínas) está lista para re-volver su destino, re-cuperar su identidad e historia. ¿Cómo lo va a hacer? La respuesta queda insinuada pero abierta.

*Cambio de armas* cuestiona los límites y las normas de la identidad femenina sin ofrecer una solución uniforme y definitiva. Valenzuela no rechaza la tradición literaria que la ha formado, pero su aceptación está llena de dudas. Consciente de la transparencia del discurso, la escritora se vuelve interlocutora, o sea, lectora de su obra. El texto resulta así fragmentado, transcrito y rebelde, resistiendo la autoridad, la represión y la censura.<sup>5</sup> Las protagonistas, conscientes y conocedoras de las armas que usa el sistema opresivo, entran en el diálogo-lucha activa, para cambiar esas armas. Luisa Valenzuela no ofrece una solución al lector, no cierra su construcción narrativa. La estructura abierta de su libro, el énfasis que se le da a la imposibilidad de la producción de un significado último y estable, permiten la participación activa de los lectores, dejándoles que construyan un texto nuevo e independiente, abriéndoles la posibilidad de entrar en diálogo con la red narrativa.

Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar un rompecabezas. (3)

El deseo de “rearmar el rompecabezas” sugiere una acción subversiva basada en el reconocimiento que ‘el emperador realmente está desnudo’ y que su traje nuevo luce sólo para los ‘ciegos’. Invertir el significado de las ceremonias tradicionales, estudiarlas, descartarlas y finalmente llenarlas con significados nuevos, eso es lo que se proponen las protagonistas cuyas voces crean la polifonía textual. En este sentido la obra de Valenzuela se sitúa dentro de los marcos (flexibles) de la postmodernidad: cuestiona los valores patriarcales, desestabiliza convenciones, resemantiza y parodia las expresiones y las prácticas culturales en términos género-sexuales.<sup>6</sup>

Dentro del cuerpo textual *Cambio de armas* la sección titulada “Ceremonias de rechazo” habla más específicamente del flujo de la identidad debajo y fuera de la máscara. Esta historia intrigante y provocativa sugiere no sólo una reevaluación de la tradición de **maquillarse**, sino también su subversión psicopolítica basada en el **enmascaramiento**. ¿Cuál es el maquillaje que Amanda, la heroína de “Ceremonias de rechazo” aplica sobre su cuerpo sexual? ¿Lleva el rito que Amanda emprende en la trampa de la sociedad occidental, o en la liberación de los códigos que esta sociedad impone sobre su cuerpo femenino? ¿Cuál es, por otro lado, el maquillaje que Luisa Valenzuela inscribe sobre su identidad textual? Y finalmente, ¿lleva esta maquillaje cifra de la identidad femenina?

\* \* \*

Según las especulaciones antropológicas sobre las sociedades primitivas, el deseo de cubrir el cuerpo, y la cara en particular, con diferentes colores proviene de la necesidad de cambiar o, por lo menos, alterar la identidad existente. El mismo origen de la palabra “máscara” significa el espíritu o dios ancestral.<sup>7</sup> Aunque tradicionalmente tanto hombres como mujeres llevaban máscaras y maquillaje de algún tipo, a lo largo del curso de la civilización occidental las cosas cambiaron y se quedaron las mujeres con “la necesidad cultural” de cubrirse la piel o arriesgar entrar en el ámbito público “imperfectas”. Tal vez el cambio ocurrió en aquellos tiempos remotos cuando la palabra **masca**, gracias a las autoridades eclesiásticas, adquirió un significado nuevo y exclusivamente femenino: bruja.<sup>8</sup> De esta manera, la feminidad se transformó en la mascarada cuyas reglas estrictas requieren un tratamiento riguroso y obediencia completa. Como apunta Jennifer Craik, en la cultura occidental el maquillaje se manifiesta “as an integral step on the way to realizing femininity, where femininity is a state of achievement and ascription, not a fact of biology or gender.”<sup>9</sup> Los mandamientos contemporáneos de la industria cosmética predicán cubrir los defectos del cuerpo y embellecerlo. Sin embargo, teniendo en cuenta que las ciencias cuyas metas incluyen la reconstrucción de las costumbres y cultura humanas — antropología, etnografía, arqueología — cuyo establecimiento se relaciona con la época y pensamiento poscolonial, son en gran parte especulativas, es posible suponer que la máscara en las sociedades pre-patriarcales no tenía nada que ver con **estar en boga** ni con la corrección de las imperfecciones de la naturaleza, sino con la creación de una identidad diferente. Esta nueva identidad temporal se podía conseguir a través de la exageración de las características biológicas o adquiriendo otra identidad del género.

El enfoque de “Ceremonias de rechazo” es la identidad femenina como un proceso de la reconstitución. Más específicamente, la trama se desarrolla en

torno a la protagonista, paródicamente llamada Amanda — no es amada —, quien pasa por la situación común de ser rechazada por su amante. Aunque la heroína lo abandona a él para evitar que su amante la deje a ella, el miedo de quedarse sola y la finalidad de la separación la hacen vulnerable y frágil, forzándola a pasar por ciertos ritos que dentro del ámbito de la cultura occidental se pueden leer como genuinamente femeninos. El propósito de la ceremonia que crea Amanda es la liberación de la máscara que su ser había adoptado como propia y que le resulta ser no sólo ajena sino también demasiado estrecha.

La fábula básica consiste en cuatro partes que corresponden a varias etapas del proceso de independización de la protagonista. El primer momento se caracteriza por su pasividad y la espera de la llamada del amante, metafóricamente nombrado “el Coyote”. En la segunda parte, el amante aparece, y, sin sentir la necesidad de explicar su prolongada ausencia, la lleva a un restaurante chino. Luego se separa de ella sin ninguna advertencia y Amanda decide que su espera ha terminado. La parte que sigue se concentra en los ritos y las actividades que ella inventa con el propósito de restaurar su identidad y consecuentemente, su diferencia de lo establecido por el Otro. El último segmento describe la purificación con la que Amanda finaliza las ceremonias de rechazo para sentirse liberada.

Esta estructura narrativa, junto con los ritos de rechazo e iniciación, se puede asociar a la fórmula que Joseph Campbell usa para distinguir las etapas en el desarrollo del héroe mítico: la separación, la iniciación, el retorno. En su esquema, el héroe se separa del mundo de todos los días y se enfrenta con las fuerzas desconocidas y prodigiosas que tratan de impedir sus acciones.<sup>10</sup> Generalmente, el héroe vence y vuelve a su tierra para instruir a los otros. Sin embargo, ni Campbell ni Jung (cuya teoría del inconsciente colectivo es la base del código mítico de Campbell) le prestan atención especial al proceso de individuación femenina así que el planteamiento que ofrecen queda bastante trunco cuando se tiene en cuenta que la protagonista es femenina. En *Archetypal Patterns in Women's Fiction* Annis Pratt critica muy apropiadamente la teoría junguiana de los arquetipos destacando la asunción de lo inconsciente como “femenino” (anima):

Woman does not possess this inward feminine attribute the way a man does but rather, the **animus**, an archetype of much less value. Erotic, emotional, and associated with the moon, the **anima**, or soul, provides the male with love, mystery, and the completion of his individuality. Logical, spiritual, and in association with the powerful creativity of the sun when present in the male psyche, the **animus** only makes a woman opinionated, masculine and shrill. Woman's psychology, according to Jung, is “founded on the principle of Eros, the great binder and deliverer; while age-old wisdom has ascribed Logos to man and his ruling principle”. Since woman is Eros to the male she cannot relate to an erotic other on her own, or exercise eroticism for her own sake; quite the contrary, she is the other in a male configuration of selfhood.

Women, in Jung's schema, are either exterior containers for male projections or subordinate elements of the male personality.<sup>11</sup>

Valenzuela juega con los esquemas establecidos por la tradición judeocristiana, especialmente con las normas sociales y roles género-sexuales, dedicando la parte central de su texto no sólo al re-nacimiento y a la re-constitución de la heroína, sino también a la expresión de su autenticidad humana. Amanda tiene que encontrar su reflejo cultural en el espejo, tiene que transfigurarse estableciéndose en el mundo patriarcal como una persona completa y no como la expresión de la otredad masculina. Para conseguir que el espejo le devuelva su imagen tiene que abandonar las estrategias cotidianas de su vida — la espera — y hacerle frente a varios desafíos — la soledad, el dolor, la tristeza y más que todo las normas sociales — que forjarán en ella una identidad propia y abrirán la posibilidad de su establecimiento como fuerza creadora en el mundo.

En el ámbito textual de Valenzuela la liberación de Amanda, o sea, la separación mítica que equivaldría a la toma de conciencia de los futuros héroes de Campbell, comienza irónicamente en la más pasiva de todas las circunstancias: su espera en posición sentada, “la forma más muerta de la espera muerta” (87). Sin embargo, el rol social que indica la pasividad se subvierte y Amanda empieza a moverse, a sacudirse y bailar, con lo que deja el espacio marcado por la inercia y empieza el viaje de la reconstrucción de la identidad femenina. Para conseguir su autonomía social y sexual, no necesita salir de la casa que, gracias a su imaginario, se transforma en el espacio atemporal donde pronto se desafiarán las normas sociales del patriarcado.<sup>12</sup>

Amanda primero trata algunas recetas tradicionales, y como sugiere la plena puertorriqueña “... cuando las mujeres quieren a los hombres prenden cuatro velas y se las ponen en los rincones”.<sup>13</sup> Las velas que Amanda enciende están alrededor del teléfono enchufado formando así el pentáculo. Las fórmulas cabalísticas que Amanda articula no son palabras codificadas, petrificadas y repetidas miles de veces, pertenecientes a alguna religión patriarcal, sino que contienen el ritmo de su propia obsesión. Aunque todavía añora el regreso del Coyote esperando “sus brazos” y “otras delicias coyoteanas”, Amanda empieza a distanciarse a través de su discurso paródico. “Yo creo en los exorcismos”, pronuncia solemnemente ella, “pero no en los milagres y bien sé que si me vas a llamar será con teléfono enchufado y no a través del éter” (89). Es precisamente aquí, enmaquillada en el ritual paródico, donde empieza a crearse la posibilidad de cambio de Amanda y el viaje regenerativo hacia su inconsciente. Verse con sus propios ojos, reconocer sus propios deseos y reirse ridiculizando la visión estereotipada de las “brujas” en la cultura occidental, con sus poderes sobrenaturales, lleva a la heroína hacia la confrontación paródica con las normas sociales.

La segunda sección dibuja a Amanda y el Coyote juntos. Ella todavía vive dentro de la máscara de la subordinación al amante, y su cuerpo, a pesar

del baile, no se ha liberado de la dependencia del cuerpo coyotesco. En este momento, el ‘cambio de armas’, insinuado en el título del libro de Valenzuela todavía no ha ocurrido. Será la nueva ida del amante lo que finalmente provoca la decisión de Amanda de deshacerse de la máscara que el Coyote había cosido para ella algún tiempo atrás. Se trataba de una máscara que la hacía pasiva y obediente a los deseos de él, y que era demasiado estrecha para incluir los anhelos y ansias de ella.

Antes de separarse, el Coyote le entrega una rosa roja de tallo larguísimo, un obvio símbolo sexual.<sup>14</sup> Es su último intento de seducir a Amanda de nuevo, de persuadirla a ponerse la sofocante máscara que él ha diseñado.

Una vez que se encuentra en su propio espacio de nuevo, la heroína entiende que el Coyote no sólo había pintado el maquillaje de sus deseos sobre el cuerpo de ella, sino que se trataba de un verdadero tatuaje, así que las agujas habían penetrado en su piel. Sus esfuerzos se concentran en borrar esta máscara — sexual y social — y descubrir qué hay debajo de las líneas y la tinta ajena. Empieza lavándose el maquillaje que había tenido puesto por tanto tiempo que su propia expresión se le había perdido. Para quitárselo Amanda se pone crema blanca, borradora, y se busca en el espejo que le devuelve una faz irreconocible. “Quisiera arrancársela y junto con la máscara arrancarse la cara, quedar sin cara, descarada, descastada, desquiciada [...]” (95). Se lava la cara observando “cómo la cal de su fachada surca el lavatorio” (95). Lo que se separa de ella es la artificialidad de la máscara que por tanto tiempo le parecía la única posible, y que ahora desaparece en el negro canal de desagüe.

Sin embargo, todavía permanece el dolor de la cara/identidad arrancada así que decide aplicar otra máscara, más suave y blanda, máscara que eliminará el resto del dolor y de la duda. Esta vez, el disfraz es transparente, puesto que Amanda ya ha resucitado su propia cara dañada.

Máscara transparente, esta vez, que al secarse se va convirtiendo en una finísima película plástica bajo la cual sus rasgos aparecen seráficamente distendidos. Y así se deja estar durante los veinte minutos que estipulan las indicaciones, sintiendo que el estiramiento se le extiende a los confines del alma. Es una dulce beatitud hasta que llega el momento de arrancar. El gran momento. (96)

Amanda rompe la ilusión transparente de la máscara y pela el dolor de su ser preparándose así para el próximo paso: el cuidado de la cara recién nacida con crema nutritiva y la inscripción de sus propias huellas sobre la *tabula rasa* de su identidad naciente.

Con crema nutritiva de intenso color naranja empieza a embadurnarse los párpados y la zona alrededor de los ojos. Se pone crema blanca sobre la frente y el mentón y la va diluyendo hacia los pómulos y después, con extremo cuidado, toma lápices de labios para empezar a trazar las pinturas rituales: dos anchas líneas fucsias que acaban en puntitos surcándole la frente blanca, tres finas rayas rojas sobre cada pómulo. Con el delineador verde esmeralda

dibuja un círculo perfecto sobre el mentón blanco y se enmarca los ojos. (96-97)

El maquillaje que Amanda aplica la lleva más allá del deseo de embellecerse para los ojos coyotescos. Su nueva máscara tiene el poder ritual puesto que es el resultado de una meditación larga y activa, de una toma de conciencia del sujeto femenino. Amanda no pone de nuevo el disfraz ajeno de la feminidad sobre su cuerpo, el que la sociedad veía como imperfecto, defectuoso e incompleto. Esta vez va más allá de las convenciones que consideraba suyas por tanto tiempo y se transforma en la guerrera y protectora de su propia identidad. Está consciente de que la sociedad en la que vive y actúa está llena de enemigos y que la permanencia en 'el estado natural' es imposible. Hay que proteger la identidad propia y si es necesario, asustar a los futuros ladrones.

Los colores nutritivos y vivos, naranja, blanco, fucsia, rojo, verde, esmeralda, le devuelven la imagen en el espejo y Amanda está lista para proceder con la ceremonia de purificación. Como bruja contemporánea se rodea por los olorosos humos de la cera ardiente y entre los hornos donde se licua la cera negra pronuncia la oración pidiendo la protección contra futuros Coyotes.<sup>15</sup> Es posible leer la oración de Amanda y el ritual de extirpar los pelos de sus piernas, como una parodia de la actitud anterior de la protagonista 'poseída' por los encantos del Coyote, una parodia a la identidad vieja, ya casi superada.<sup>16</sup> Es de suponer que con el propósito de liberación, la protagonista enmascara la identidad de su amante bajo el signo hauhatl del coyote — especie del lobo llanero, tal vez recordando que *vulpes pilum mutat no mores*, y que cualquiera que sea su nueva máscara, la identidad debajo de ella seguirá siendo igual. Dedicar la oración de su propia fabricación a la diosa "Protégenos, oh Aura, de los pelos de las piernas que en las noches sin luna se convierten en moscas para envenenar el sexo" (97). Luego se da cuenta de que el propósito del rito es complacer a los dioses y no tanto a las diosas, así que se dirige a Dios, "... protégenos, Señor, de los pelos de las piernas que en momento de verdadera dicha entorpecen la mano que nos acaricia" (97). Amanda muestra la conciencia de las trampas del patriarcado e irónicamente complace a los 'Dioses' arrancándose los pelos de las piernas, pero intuyendo que la vía que la heroína tiene que seguir va por la era prepubescente, anterior a los pelos de las piernas, las máscaras y tatuajes.

Amanda entra en la bañera y deja que la inunden las imágenes de la infancia. El deslizamiento de significantes junto con la asociación sexual permutan los significados del pene y el pino, o sea el aroma a pino sustituye la memoria reciente del pene ("Al Gran Bonete se le ha perdido un pajarito, A la gran boneta aquí presente se le ha perdido un pajarito que mucho la encantaba", (97)) y la protagonista se ve trasladada en el pasado anterior a la existencia que el Coyote había determinado para ella. Aun más, si aceptamos la afirmación de Lacan que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, o sea que el lenguaje es la condición del inconsciente, podemos, entonces, notar cómo en Amanda se desarrolla la reconstitución del hueco del deseo. Lo que empieza

funcionando como metáfora de paso a la metonimia y los mecanismos oníricos de condensación y desplazamiento producen el signo nuevo, con la renovada connotación semiológica. La sustitución de significantes provoca un cambio de actitud y para convencerse, la protagonista se orina en el agua “manando con toda calidez de su cuerpo a la menos cálida tibieza del agua en la bañera y ella suntuosamente sumergida en ese mar contaminado por sus propias aguas, rodeada de sí misma” (98). Las palabras claves, ‘rodeada de sí misma’ comprueban que el regreso a la niñez, al estadio anterior a la identificación espectral (la Fase del Espejo), finalmente ha liberado a Amanda de la máscara hecha por el Coyote. Ya no está rodeada por la memoria de él sino la de sí misma.<sup>17</sup>

El baño de renovación en sus propias aguas significa la reafirmación de la perdida y borrada identidad de Amanda. *Primamateria*, dirían los alquímicos, puesto que consta de agua y de orina, con todas las características de la sustancia de la cual emana la vida. En el caso de Amanda la vida nueva es la identidad nueva que necesita confirmación en el rito final, la liberación.<sup>18</sup>

“Entonces Amanda, lista para recuperarse a sí misma, se prepara una taza de té con gusto a sol, dorada, se viste con sencillez y asoma las narices a la calle” (98-99). Vencida la pasividad involucrada en el hábito de la espera, la heroína (o mejor dicho, la que en poco tiempo conseguirá el título de heroína) tiene que pasar por la última prueba. Tiene que repetir en breve el camino del rechazo y convencerse que ya es nueva. Por eso Amanda repasa tres cuadras — la reminiscencia a las tres cuadras que antes la volvieron al Coyote — y descubre la imagen de Beatriz de Dante, de la mujer más blanca y bella del mundo poético, de la más pasiva y artificial, de la típica creación patriarcal. Sin embargo, en los ojos de Amanda, la imagen que ha inspirado tantos sonetos, suspiros y lágrimas, la típica proyección del deseo patriarcal situada en el pedestal intocable, se vuelve una simple enfermera.

Y la heroína sigue su ruta, sigue con su rito, sintiéndose subversiva sólo porque cree estar liberándose de los yugos de la dependencia de lo que la oprime. La rosa que el Coyote le dio durante el último encuentro, ahora seca como su deseo sexual hacia él, se transforma en arma secreta y ella piensa que llevándola, corre mil riesgos. “Irónico sería el fin suyo: en la cárcel por la portación de rosa” (99). Obviamente, la cárcel es simbólica, es el regreso potencial a la rigurosa máscara cosida por el Coyote, la vuelta a la identidad recién rechazada.

El proceso de purificación que ha abierto el paso a la liberación de Amanda incluía el agua en varias formas como elemento central. Ahora la protagonista sigue su instinto, que la lleva hacia el Río de la Plata, donde acabará las ceremonias de rechazo. El río le da la bienvenida con sus “mansas olitas” y su apacible aspecto de “infinito poncho de vicuña” y acepta la rosa seca que Amanda tira en sus honduras.

Amanda se entrega a la operación semántica y al deslizamiento de significantes que había comenzado durante el baño en las aguas primordiales dejando que los pinos de la memoria se sustituyan por los eucalíptos reales cuya

dulzura le **peina** el alma. “Para convencerse de su rechazo, Amanda se larga a vagar por Palermo y la eucalftica dulzura le va **peinando** el alma. Reconstruyéndosela, devolviéndole aquello que había ido perdiendo en la huella del Coyote.” (100, el subrayado es mfo). La ceremonia que se había iniciado con la espera pasiva termina en el acto consciente de rechazo final de todo lo relacionado con el Coyote. Amanda escoge una plantita silvestre “de hojas enruladas” y la trae a su terraza, destruyendo así el orden impuesto por su amante. Allí termina su vía interior de liberación con el acto bautismal. Bailando, se quita toda la ropa y se riega a sí misma con el agua purificadora y liberadora, hasta que el espejo le devuelve las señas de la identidad recuperada. Le devuelve la imagen de cuerpo entero, de ese cuerpo que hasta hace poco tiempo estaba silenciado, pasivo y escondido debajo de la máscara ajena y que finalmente encuentra su voz y diseña su propio baile.<sup>19</sup>

En el caso de Amanda, el arma opresiva que proviene del Coyote es el silencio, la ausencia de comunicación con él fuera del ámbito sexual. En este sentido su cuerpo pasa por el más doloroso proceso de separación, para abrir paso a una identidad menos dependiente de las normas culturales establecidas y promulgadas por el patriarcado. Paralelamente, el texto que capta la transformación de Amanda también trasciende las leyes de la vigente narrativa patriarcal. Valenzuela cuestiona a través del discurso paródico los marcos de referencia tradicionales, tales como la representación de la mujer en la literatura clásica (Beatrice), y la genealogía del super-héroe (Campbell). La escritora argentina borra el maquillaje impuesto por la literatura tradicional y busca las formas expresivas que abrirán puertas nuevas para el desarrollo más libre del sujeto femenino. Al principio Amanda es “mamacita” para el Coyote, pero a través de los ritos de rechazo desconstruye esa identidad impuesta desde afuera y luego se abre a la posibilidad de una identidad propia. Tanto el cuerpo textual de Valenzuela como el cuerpo sexual de Amanda desaffan la idea de la identidad como un estado fijo —creada por el patriarcado—, y abogan por la capacidad transformacional de la mujer.

Para Luisa Valenzuela, el texto es la máscara y su forma refleja la desintegración de la identidad unificada y estable. El “yo” femenino ondea buscando su expresión entre primera y tercera persona narrativa, volviéndose interlocutor del discurso que está formando y que lo está formando. “Piedra libre, Coyote, yo a las escondidas no juego, m'hijito, yo no espero sentada a que me llames, yo me muevo, me sacudo, me retuerzo y bailo para invocar tu llamada...” pronuncia Amanda durante el primer rito del rechazo. Y luego añade, adoptando la posición más autoritaria y escondiéndose detrás de la máscara de la tercera persona, que “para provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas moviendo las caderas, despojando de rigideces la cintura. Olvidar con el baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudirse las ideas. (89)”

Como las máscaras que Amanda ha aplicado durante las ceremonias de rechazo, el texto de Valenzuela sale fragmentado, rebelde, resistente y paródico.

La estrategia postmodernista de parodiar e ironizar adquiere en la obra de Valenzuela un poder crítico, cuestionando las representaciones y prácticas de la feminidad que heredamos del pasado. Como 'pide' en un momento Amanda a dioses y diosas,

Curarme, ojo, no emponzoñarme, no pincharme con espina de rosa como establece la romántica tradición decimonónica, no sucumbir a la trampa literaria más de lo necesario, más de lo que una ya sucumbe por el hecho por demás literario de estar viva (99).

Valenzuela no cae en las trampas literarias. La máscara textual en la que enreda a Amanda está hecha de un lenguaje analítico y al mismo tiempo asociativo. Aunque en ningún momento de la historia describe a la heroína, la escritora ofrece el espejo narrativo que le devuelve al lector la imagen bien conocida de un ser atrapado en la relación subordinada. Su escritura es la máscara que vela lo que no es posible formular, lo que escapa a las estructuras lingüísticas. Como dice otra narradora del *Cambio de armas* es "una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante." (3) El nivel verbal del lenguaje es el maquillaje construido por la civilización, pero lo que la escritura de Valenzuela requiere es ir detrás, cavar más allá de lo aparente. A causa de que para el escritor este lenguaje es el único medio de comunicación, no lo puede rechazar. Valenzuela usa el medio lingüístico (como Amanda usa el maquillaje) de acuerdo a sus reglas y propósitos. El resultado es un cuerpo textual propio.

En cuanto a las preguntas que postula este trabajo, es posible concluir que Amanda resemantiza el proceso de maquillaje en su sentido occidental, volviendo a darle la dimensión creadora que tenía en las sociedades pre-patriarcales. Este proceso activo corre paralelamente con su toma de conciencia sobre la posición desigual y subordinada en la dada relación heterosexual y sirve como fundamento para su liberación. Puesto que Amanda es producto de la cultura occidental, su respuesta "esta fuerza creadora" es paródica: si en la sociedad occidental el maquillaje es una marca de la identidad femenina, entonces Amanda va a usarlo como arma de su liberación, dándole un valor diferente, y más que todo, propio.

#### NOTAS

1 Monserrat Ordoñez, "Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-associaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela" *Revista Iberoamericana* No. 132-33, 1985, p. 513.

2 Luisa Valenzuela, *Cambio de armas* (Hanover: Ediciones del Norte, 1982). Las referencias sucesivas a citas de esta edición aparecerán en el texto con el número de

página entre paréntesis.

3 La crítica literaria tiene una opinión dividida sobre este aspecto formal de *Cambio de armas*. Por ejemplo, mientras que Dorothy S. Mull la ve simplemente como una colección de cuentos, Helena Araújo es más cautelosa y define *Cambio de armas* como un texto. Dorothy S. Mull, "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's "Rituals of Rejection," *The Review of Contemporary Fiction*, 6, Nu. 3 (1986), 88-96. Helena Araújo, "Valenzuela's Other Weapons," *The Review of Contemporary Fiction*, 6, Nu. 3 (1986), 78-81. Mi inclinación es identificar el texto como una novela polifónica según la han definido, primero, Bakhtín y, luego, Kristeva. El escritor checo Milan Kundera se refiere a sus postulaciones cuando en una entrevista dice que:

"A novel is a long piece of synthetic prose based on play with invented characters. These are the only limits. By the term synthetic I have in mind the novelist's desire to grasp his subject from all sides and in the fullest possible completeness. Ironic essay, novelistic narrative, autobiographical fragment, historic fact, flight of fantasy: The synthetic power of the novel is capable of combining everything into a unified whole like the voices of polyphonic music. The unity of a book need not stem from the plot, but can be provided by the theme." Milan Kundera, "Interview" en *The Book of Laughter and Forgetting* (New York: Penguin Book, 1980), p. 232.

En este sentido, el tema al que se refiere Kundera en el caso de *Cambio de armas* y el que une los cinco textos es la identidad femenina enfrentada con el sistema del poder.

4 El punto final de la edición que manejo para esta discusión aparece como un tiro en la página casi blanca que cierra el libro.

5 Bakhtin introduce la noción de la poliglosia como una de las características del discurso novelesco. "Sólo la poliglosia libra por completo la consciencia de la tiranía de su propia lengua y su propio mito de la lengua." Luego añade que "El autor se hace el otro en relación consigo mismo, se ve a sí mismo a través de los ojos del otro." Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination* trad. Caryl Emerson and Michael Holquist, Ed. Michael Holquist, (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 61 (la traducción es mía). Tanto censura como autocensura se exponen gracias al lenguaje plurívoco y polisémico que trasciende la frontera de la autoconsciencia, lenguaje que relativiza la posición monolítica del discurso autorial y de la recepción, y que mantiene una posición dialógica refiriéndose no sólo al referente sino también a sí mismo.

6 Entre los tratados escritos sobre el concepto de la Postmodernidad se destaca el excelente estudio de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988) pp. 3-87.

7 Según Barbara Walker la palabra "máscara" aparece en la mayoría de las lenguas indoeuropeas y se puede asociar con *maskim* de las regiones antiguas de Baja Mesopotamia. Barbara Walker, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: Harper and Row Publishers, 1983) p. 617.

8 Walker, p. 618.

9 Jennifer Craik, "I must put my face on: Making up the body and marking out the

feminine”, *Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, January 1989, p. 1.

10 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 1973) pp. 3-238.

11 Annis Pratt with Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981, pp. 7-8.

12 El resto de los textos en *Cambio de armas* sugieren que la sociedad representada está regida por la dictadura militar. En “Ceremonias de rechazo” nunca se explica por qué el amante no llega cuando promete. Mientras él mismo dice que es “para la buena causa” lo que insinúa la guerrilla clandestina, los amigos de Amanda “le soplan” que “puede ser un delator, puede ser cana” (pp. 87-88). Cualquiera que sea la respuesta, queda claro que la sociedad es reprimida.

13 Debo a Diana Vélez esta información. Además, a la profesor Vélez debo mi agradecimiento por sus indispensables comentarios en la primera redacción de este artículo.

14 Se dice que el lenguaje de las flores es el lenguaje del amor y esta máxima no es pura metáfora puesto que las flores son los órganos genitales de las plantas. Las rosas, o ‘las flores de Venus’ contienen tal vez más significados acumulados a través de los siglos que cualquier otra flor. Uno de los más interesantes proviene de las escrituras gnósticas, donde se dice que la primera rosa brotó de la sangre virginal de Psique cuando ella se enamoró de Eros — el símbolo de la sexualidad. Barbara Walker, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: Harper and Row Publishers, 1983) p. 422 and p. 433. Ana Rossetti utiliza extensamente las imágenes de las flores en su obra poética y novelística, como también en sus cuentos eróticos. El poema “Rosa Mystica” es muy buen ejemplo de su visión. Ana Rossetti *Yesterday* (Madrid: Ediciones Torremozey, S.L., 1988), p. 43. En un artículo todavía inédito Rino Avellaneda hace un excelente análisis de su poema “Rosa Mystica”. Rino Avellaneda “Ana Rossetti: Pasión del deseo erótico insatisfecho”.

15 Dentro de las obras de Valenzuela la palabra bruja también ha pasado por el proceso de la resemantización. Buen ejemplo de esto es su artículo “Mis brujas favoritas” de *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press, Editorial Bilingüe, 1982), pp. 88-95.

16 Separado de su contexto, el hecho de que Amanda extirpa los pelos de las piernas podría entenderse como bien convencional. Sin embargo, el discurso que pronuncia la protagonista muestra un nivel más alto de consciencia. Inclusive si Amanda se prepara para el amante siguiente, no será la misma persona que esperaba al Coyote.

17 Vale la pena notar que, según Lacan, la satisfacción absoluta y final del deseo es imposible ya que la unión imaginaria con la madre es irrecuperable. En este sentido Amanda tiene que resignarse a la eterna sustitución de significados de su deseo.

18 Carl Gustav Jung, *Psychology and Alchemy* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 234-235.

19 El uso de la manguera que Amanda alegremente manipula regando las plantas es

un obvio recuerdo paródico del arma sexual del Coyote.

#### OBRAS CITADAS

Araújo, Helena. "Valenzuela's Other Weapons." *The Review of Contemporary Fiction*, 6, No. 3 (1986), pp. 78-81.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Callejo, Alfonso. "Literatura e irregularidad en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela." *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985), pp. 575-580.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Craik, Jennifer. "I must put my face on': Making up the body and marking out the feminine." In *Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, January 1989. pp. 1-17.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

Jung, Carl Gustav. *Man and his Symbols*. New York: Doubleday & Company Inc., 1972.

———. *Psychology and Alchemy*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Kundera, Milan. "Interview." En *The Book of Laughter and Forgetting*. New York: Penguin Book, 1980.

Lacan Jacques. *Ecrits*. tr. Alan Sheridan. New York, London: W.W. Norton & Company, 1977.

Lagos-Pope, María-Inés. "Mujer y Política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela." *Hispanamérica*, 46-47 (1987), pp. 71-83.

Laplanche, Jean and J. B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. New York, London: W.W. Norton & Company, 1973.

Magnarelli, Sharon. "Censorship and the Female Writer — An Interview/ Dialogue with Luisa Valenzuela." *Letras Femeninas*, 10 (Spring 1984), pp. 55-64.

———. "Luisa Valenzuela: From *Hay que sonreír* to *Cambio de armas*." *World Literature Today*, 58 (1984), pp. 9-13.

———. "Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*: Subversion and Narrative Weaponry." *Romance Quarterly* 34, 1 (1987), pp. 85-94.

Marcos, Juan Manuel. "Luisa Valenzuela, más allá de la araña de la esquina rosada." *Prisma/Cabral*, 11 (1983), pp. 57-65.

Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron, ed. *New French Feminisms: An Anthology*. New York: Schocken Books, 1981.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.

Mull, Dorothy S. "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's "Rituals of Rejection." *The Review of Contemporary Fiction*, 6, No. 3 (1986), pp. 88-96.

Ordoñez, Montserrat. "Máscaras de espejos, un juego especular: Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela." *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985), pp. 511-519.

Pratt, Annis, With Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Valenzuela, Luisa. "Mis brujas favoritas." En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, ed. Gabriel Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press-Editorial Bilingüe, 1982, pp. 88-92.

———. *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1982.

———. "Pequeño manifiesto." *Hispanamérica*, 45 (1986), pp. 81-85.

Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

———. *The Woman's Dictionary of Symbols & Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row, 1988.