

1995

Metamorfosis del deseo femenino en “Ceremenias de rechazo” de Luisa Valenzuela

Andrea Parada

The College at Brockport, aparada@brockport.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.brockport.edu/mlc_facpub

 Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Repository Citation

Parada, Andrea, "Metamorfosis del deseo femenino en “Ceremenias de rechazo” de Luisa Valenzuela" (1995). *Modern Languages and Cultures Faculty Publications*. 5.

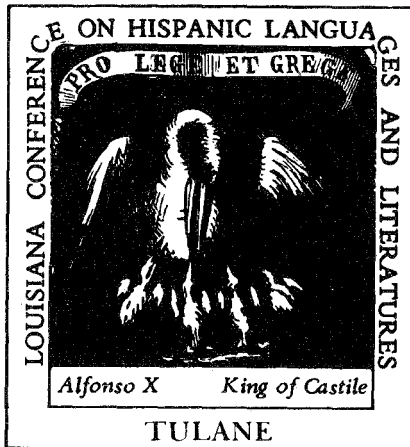
https://digitalcommons.brockport.edu/mlc_facpub/5

This Conference Proceeding is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Cultures at Digital Commons @Brockport. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of Digital Commons @Brockport. For more information, please contact kmyers@brockport.edu.

LA CHISPA '95

SELECTED PROCEEDINGS

CLAIRE J. PAOLINI
Editor



THE SIXTEENTH
LOUISIANA CONFERENCE ON
HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES
TULANE UNIVERSITY
NEW ORLEANS
1995

Copyright © 1995 by Gilbert Paolini
Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures
Tulane University, New Orleans, Louisiana
All Rights Reserved
Printed in the United States of America

ISBN: 0-9607798-6-8

ISSN: 1048-1052

Cover design: Gilbert Paolini

EMO
6372

LA CHISPA '95 SELECTED PROCEEDINGS

GENERAL EDITOR

Gilbert Paolini
Tulane University

EDITOR

Claire J. Paolini
Loyola University

ASSOCIATE EDITOR FOR LATIN AMERICAN LITERATURE

Linda S. Maier
University of Alabama in Huntsville

ASSOCIATE EDITOR FOR PENINSULAR LITERATURE

Stephanie L. Orringer
Trinity College

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Almir C. Bruneti
Tulane University
Pablo Gil Casado
University of North Carolina, Chapel Hill
Frederick de Armas
Pennsylvania State University
Janet Pérez
Texas Tech University
Francisco Ruiz Ramón
Vanderbilt University
Mercedes V. Tibbits
Howard University
Beatriz Varela
University of New Orleans
Mary S. Vásquez
Michigan State University

ANDREA PARADA

Metamorfosis del deseo femenino en *Ceremonias de rechazo* de Luisa Valenzuela

Casi una década después de publicado el ensayo "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's *Rituals of Rejection*" de Dorothy Mull este cuento de la escritora argentina sigue sin recibir la atención crítica que merece. A pesar de la aparente simplicidad del argumento —la ruptura de una relación amorosa simbiótica— el texto encierra un complejo simbolismo que aún no ha sido descifrado en su totalidad.

El propósito de este trabajo es analizar la metamorfosis que permite que la fantasía narcisista inicial de la protagonista ceda lugar a un proceso desestabilizador cuyos efectos demuestran tener un efectivo poder regenerador. Nos interesa, en particular, elucidar el alto contenido arquetípico de los rituales puestos en práctica por la mujer en el contexto de una relación definida por el absoluto dominio del deseo masculino. Basándonos en las contribuciones de la mitocrítica indicaremos el significado de cada uno de los elementos presentes. Luego veremos la relación que éstos mantienen entre sí para visualizar la configuración del diseño global que se construye a partir de cada uno de los bloques ritualísticos. Pensamos que sin este aporte es imposible comprender la coherencia del patrón subyacente a una serie de actos que a nivel superficial carecen de sentido.

Marcado por la ausencia de lenguaje verbal, el vínculo entre los amantes se caracteriza por una fuerte carga de energía sexual. En la soledad de su casa Amanda, la protagonista, añora aquel cuerpo masculino que gatilla una exclusiva cadena de reacciones físicas de

placer. El contacto furtivo es vivenciado como conducta esencial para expresar deseos reprimidos, en un arreglo oximorónico donde lo racional queda subordinado a lo sexual.

...poco me importa quién es cuando bien sé...cómo me estimula. Lo inconfesable en mí acata plenamente y a mis zonas de tinieblas les crecen alas y puedo sentirme angelical aunque se trate de todo lo contrario.(88)

En lugar de provocar los sentimientos pecaminosos anticipados por Amanda, la excitación física transporta a la protagonista a un estado de placidez espiritual donde tradicionalmente el sexo no tiene cabida. La relación amorosa se convierte así en una especie de paraíso celestial de erotismo fálico cuyo efecto intoxicante sume a Amanda en un profundo éxtasis. La separación de los cuerpos deja en dolorosa evidencia, no obstante, un sujeto femenino incapaz de configurar una identidad sólida sin la mediación del otro. La angustia persecutoria que surge en Amanda al percibirse como individuo fragmentado encuentra en la fusión con Coyote, su amante, una transitoria sensación de alivio.

Fijada en una etapa evolutiva primaria, la mujer requiere la presencia tangible y continua de Coyote para funcionar, ya que es incapaz de postergar la satisfacción y situar sus necesidades en una estructura de significado simbólico. La pérdida del objeto amado significa la regresión a un estado psicológico previo al amor, vivido como una muerte espiritual. Es justamente para evitar una sensación descrita textualmente como "rigor mortis" que Amanda recurre a un repertorio conductual que raya en lo psicótico. Poseída por un peculiar modo de razonamiento, más cercano a la lógica de la magia negra que a la racional, Amanda se prepara para el acto inventado. Con una peluca "negra, hirsuta" (89) en su cabeza, inicia un baile ritualista alrededor de un teléfono, también negro, situado al centro de una estrella de cinco puntas rodeada de un círculo que ella misma ha dibujado con tiza en el piso de su habitación. El círculo es, por excelencia, símbolo de la perfección original, sin principio y sin fin, sin antes ni después, sin arriba ni abajo (Neumann, *Origins* 8-11). La perfecta redondez de la línea trazada por Amanda delimita entonces una superficie autónoma que se contiene a sí misma, al margen de variables temporales o espaciales. En su interior y claramente separado de lo que no es círculo la mujer traza un símbolo de vida y

salud tradicionalmente usado como amuleto de protección: la estrella de cinco puntas o pentáculo (Walker 782-83). Ésta enmarca en su núcleo el teléfono en su función de nexa comunicativo con Coyote.

Al igual que otras figuras construidas desde la antigüedad con una única línea no quebrada, el pentáculo brinda a Amanda la protección de espíritus malignos que para introducirse necesitan la "puerta" formada por la apertura de una línea quebrada (Walker 783). Este diseño delimita el espacio mágico donde se llevará a cabo la invocación del ausente y funciona como artefacto que define un área propia lejos del alcance de influencias externas. En el interior del pentáculo, figura usada también para enmarcar el modelo del Hombre del Microcosmos por Da Vinci, el teléfono ocupa el lugar correspondiente al aparato genital, actuando como sinécdoque fálica de la figura masculina. De esta manera se destaca la significación que el componente sexual tiene para Amanda, tanto por su carencia como por su goce.

La adición de cuatro velas verdes, las "fórmulas cabalísticas" (90) masculladas y los movimientos corporales con los pretende "sacudirse las ideas" (89) sitúan a la mujer en un territorio cercano al pensamiento primario, gobernado por un sistema de causalidad que no responde a la lógica tradicional. En este universo personal donde predomina lo sensorial sobre lo lingüístico, lo ilusorio sobre lo real, lo supersticioso sobre lo racional, la protagonista intenta, sin éxito, transferir mentalmente su deseo insaciable al amado. A través del ritual pretende manipular a Coyote y sustituir con una relación mágica, que cree capaz de controlar, otra que escapa a su dominio. Intenta así defenderse de la melancolía que la pérdida del objeto amado le produce.

Debilitada por la indiferencia masculina, la conciencia femenina es invadida por sentimientos de culpa e inadecuación y un desinterés absoluto por lo no referido al amado, signos de lo que en su ensayo "Mourning and Melancholia" Freud (243-57) llama una condición depresiva patológica: "Siendo el esperar sentada la forma más muerta de la espera muerta, siendo el esperar la forma menos estimulante de la muerte" (87). En el caso de Amanda, esta sintomatología sólo es interrumpida al iniciarse el mágico ritual descrito anteriormente. A pesar del crónico rechazo, la protagonista es incapaz de recobrar la energía libidinal depositada en Coyote y desplazarla hacia objetos más reforzantes o hacia sí misma. La no sustitución del

objeto amado termina por vaciar la capacidad amorosa de la mujer, postrándola en un estado de inhibición emocional donde sólo hay espacio para la devoción al dolor de la pérdida.

A diferencia del duelo provocado por la muerte real del amado, aquí estamos frente a una pérdida de tipo simbólico que se traduce en una inhibición dirigida hacia el propio individuo. No es el mundo lo percibido como vacío debido a la muerte del ser querido sino ella misma. Es decir, la pérdida del objeto se vive como una pérdida del propio ego. Al ser ésta atribuida a factores personales en lugar de causas exógenas, la mujer dirige la culpa hacia sí misma con la agravante auto-incriminación y desprecio, y la expectativa de ser castigada: "se le ha perdido un pajarito que mucho le encantaba, y todo por su propia culpa y su ahuyentamiento" (97).

La insinuación de un elemento edípico entre Amanda y Coyote, complejiza aún más la disolución del vínculo al reforzar la noción de que el deseo se basa en una cadena infinita de sustituciones parcialmente satisfactorias cuyo fin último es recuperar el objeto primario: la madre. El componente maternal introducido con el apodo "mamacita" al dirigirse a Amanda —en el contexto de una relación de naturaleza simétrica y no complementaria— sugiere un desplazamiento del objeto primario perdido y explica el carácter simbiótico del amor de la protagonista. Amanda, en su origen latino la que ha de ser amada, paradójicamente es quien, como la madre, debe amar a Coyote incondicionalmente.

A la espera de este hijo/amante que no corresponde sus sentimientos, Amanda desespera. La frustración provocada por el egocentrismo masculino y la marginalización de la esfera sexual alcanza por fin un nivel de tensión extrema. Repentinamente, la mujer decide abandonar su dependencia insana para emerger como sujeto de su propia existencia: "Ya no dueño él de la situación, dueña ella aunque más no sea para destruirla: si no se puede controlar más vale retirarse a tiempo" (93). El desplazamiento de un conflicto interior definido por un *yo* débil que busca su afirmación en procesos exógenos, condensados en el ritual mágico del pentáculo, experimenta un giro cualitativo en la segunda sección del relato. La rosa roja que el "coyotesco vampiro" le regalara para neutralizar la inminente ruptura no logra el efecto homeostático deseado. En lugar de apaciguar la furia de la mujer, la flor se configura como símbolo de la opresión masculina y desencadena el proceso de ruptura.

La liberación de Amanda llega con el auto-encierro. Aislada del

mundo exterior asociado con el hombre al desconectar el teléfono negro, la mujer vuelve a delimitar un espacio personal al interior de su casa, el baño, e inicia el ritual simbólico que esta vez sí le permitirá reinsertarse en la esfera social. La magia negra orientada a la recuperación del objeto deseado que observáramos en la primera parte del relato es sustituida ahora por una cadena de acciones dirigidas intrapsíquicamente. No interesa aquí un cambio a nivel conductual sino una profunda modificación de su personalidad. Es decir, un proyectarse hacia afuera determinado por el conocimiento de necesidades personales en lugar de la automática interiorización de una estructura patriarcal que no hace eco de una subjetividad femenina diferente.

Mediante la aplicación de una máscara de belleza, el rostro se configura como área corporal representativa del ser femenino donde se condensa el proceso de transformación. A través de su meticulosa aplicación se niega una identidad previa de sentido único y se inicia la transferencia que permitirá la construcción de una multifacética imagen individual. La máscara funciona entonces como elemento de doble significación (Gómez 126-27). Por un lado cubre y entierra un pasado que condesa frustración y carencia y, paralelamente, desmascara un nuevo rostro donde el presente aparece gobernado por un sentimiento de cambio.¹

Una máscara² de crema nutritiva blanca en torno a los ojos, “dos carbones a punto ya de consumirla” (95), seguida de una dosis de crema naranja en la región de los ojos y blanca sobre la frente y el mentón —que sirve de telón de fondo a líneas fucsias y rojas— y círculos verdes en torno a los ojos y el mentón, materializan un cambio exterior que poco a poco irá penetrando en su interior. Negro, rojo y blanco establecen una correspondencia con colores arquetípicos que simbolizan las ideas de descenso, muerte y renacimiento. Los ojos negros cargados de fuego descienden la mirada hacia su interior para disolver valores antiguos que impiden el crecimiento. Naranja, fucsia y rojo connotan el sacrificio, la furia y el dolor que la muerte de deseos previos representa. También son la promesa de una vida vibrante, del nacimiento de emociones nuevas tras pasar por un río de sangre. El blanco representa lo nuevo, lo puro, lo prístino (Pinkola Estés 102-3). Es también símbolo de la expresión “Borrón y cuenta nueva” con que Amanda inicia el ritual de belleza y de la página en blanco a la espera de una historia personal que será escrita, por ella, desde sus orígenes (94). El color verde, también escogido para las ve-

las, refuerza lo anterior al asociarse con la primavera y la abundancia de los cultivos de la Madre Tierra (Walker 354).

En un intento por volver a una edad previa a la pubertad, a un estado psíquico donde la personalidad del individuo es más fácil de moldear, Amanda:

...se extirpa con furia los pelos de las piernas. Con furia y con pinzas...hasta que decide recurrir a la cera caliente y arrancar de verdad...pegando el tirón...quemándose, arrastrando leves velos de piel en cada tirón.(97)

Hipnotizada en la labor emprendida, el dolor físico no impide que a costa de limpiarse metafóricamente la protagonista se dañe a sí misma. Furiosa, Amanda interioriza una función auto-punitiva para reparar la culpa que la inunda. La depilación adquiere así, en este contexto de sanación, la forma de un brutal acto masoquista.

Purificado el rostro y depiladas las piernas, la mujer se alista a introducir su cuerpo completo en una bañera, objeto que en este contexto adquiere la función de una pila bautismal.³ En la tradición cristiana, ésta ha sido descrita también como un "útero," específicamente el útero de María (Neumann, *Great Mother* 311). La mayoría de los mitos sitúa el impulso primario de la creación en un útero acuoso y sin forma fija que representa a la Gran Madre. El olor a pino que desprenden las sales agregadas al agua la hacen regresar a un estado prenatal, libre de la mancha del pecado, desde donde comienza el paulatino saneamiento del resto de su ser. En la ensoñación, Amanda alcanza una especie de paraíso terrenal donde el ser humano coexiste en completa armonía con la naturaleza. Predomina en este acto un espíritu de gestación y cambio que se expresará a través de la liberación de su propia orina en la bañera, fluido que, junto a la sangre y el semen, ha sido asociado mitológicamente con un mágico poder fertilizador⁴ (Walker 1031-32). La expulsión de su líquido en el agua caliente que la cubre hace caer a la mujer en un trance místico que le permite contactarse con su propia inocencia y bondad. La cadena de asociaciones metonímicas entre la función filogenética defensiva de la orina de los sapos de sus juegos infantiles y la suya propia agrega a ésta última la cualidad de una sustancia protectora que la hará inmune a toda amenaza exterior.

Durante la extensión de esta ceremonia de transformación Amanda recrea un espacio semiótico donde se suspende transitoriamente

el ordenamiento simbólico asociado a la cultura patriarcal (Kristeva 124-47). Este nuevo espacio quedará delimitado por un proceso de significación que oscila entre el sentido y el sin-sentido. No estamos aquí frente a un sistema unívoco de significantes trascendentales sino a un lenguaje corporal fluido que postula su propia autonomía.⁵ Su coherencia viene definida por la cadena de asociaciones internas de la mujer, las que provienen a su vez de un modo intuitivo de comprensión cósmica del mundo. Con la culminación del ritual purificador se rompe la inmovilidad de una estructuración interior dual y emerge una conciencia abierta al cambio. La máscara de belleza marca la ruptura con una etapa de oposiciones binarias vivida como patologizante y el inicio de la recuperación psicológica.

Tras la ceremonia nocturna, al amanecer Amanda prosigue con la finalización del ritual iniciado para separarse de Coyote. El agua dorada de la bañera se convierte en "una taza de té con gusto a sol, dorada" (98) cuyo contenido la mujer ingiere para llenarse de su propio fluido fertilizador. Cicatrizadas las heridas, Amanda es ahora capaz de proyectarse como individuo hacia un futuro no amenazante. Limpia interna y externamente, la protagonista abandona el encierro y sale rumbo al río que atraviesa la ciudad. En su mano lleva la rosa roja ya marchita que le diera Coyote. En el contexto de una estructura político-social patriarcal y una relación de dominación, el acto de desprenderse del objeto que simboliza la pasión y el deseo masculino adquiere, para Amanda, la dimensión de un acto terrorista con consecuencias catastróficas. La inseguridad provocada por la novedosa inversión de roles —de mujer objeto a sujeto— la hunde en un estado de paranoia delirante donde la flor adquiere los atributos de un arma y los policías y demás uniformados un amenazador poder punitivo. Su sola presencia actúa como extensión persecutoria del ordenamiento jerárquico del cual intenta liberarse. Anticipando un castigo inexistente, "Amanda camina a marcha forzada atravesando calles, plazas, parques, descampados, cuidando de conservar un aire lo menos sospechoso posible" (99). Finalmente el principio de realidad se impone sobre el estado delirante y le asigna a la rosa un significado más benigno: "[Es] sólo un punto final" (99).

Recuperado el equilibrio psíquico, la mujer arroja la rosa a las ondulantes aguas del río. Con ella se va su pasado junto a Coyote, las largas horas frente al teléfono y el sentimiento de fragmentación que la impulsara a buscar en el hombre la satisfacción de sus deseos, dejando así que el ciclo Vida/Muerte/Vida continúe su curso natu-

ral. La naturaleza vuelve a hacer eco del interior de la mujer y la acompaña con un gesto maternal en este reconstruirse que hoy se inicia. Es precisamente para sellar su recién estrenada autonomía que Amanda realiza su "acto vegetal" al regresar a casa. La planta silvestre que recoge pretende afirmar su conciencia y sustituir el dominio masculino. En la sinonimia naturaleza/psiquis la alusión final al jardín que Coyote armara en su terraza establece nuevamente una conexión concreta entre el ciclo natural: vida->futuro->Amanda y muerte->pasado->Coyote.

El baile final de la protagonista en la soledad de su casa expande el alcance del acto renovador iniciado. Abandonada al flujo de movimientos que invade su cuerpo y la sensación refrescante del agua que la moja, Amanda logra subvertir el status quo y encontrar una posición personal en este nuevo orden social que emerge con la culminación de sus "ceremonias de rechazo." El canto que acompaña el baile —elemento común en prácticas de sanación natural— dobla el poder psíquico alcanzado y contribuye a la cicatrización de sus heridas internas.⁶ A través de la melodía enunciada se crea un estado especial de conciencia que despierta en Amanda zonas internas hasta ahora olvidadas y restituye la energía libidinal invertida en Coyote. Contrasta este despliegue de actividad física con el estado de autismo que define la espera de Amanda antes de la ruptura.

El baño de sales, el té dorado, el agua ondulante del río y el agua que emana de la manguera con que se riega a sí misma mientras baila y canta constituyen eslabones de la misma cadena regeneradora representada arquetípicamente por el elemento líquido como metáfora del amor, la fertilidad y la maternidad. Su naturaleza plurisignificacional enfatiza además el carácter fluido y mutante del complejo proceso psicológico experimentado. Estancarse es pudrirse. Es perderse en otro ser y resistirse a seguir el curso cíclico de la vida sin aventurarse a cruzar fronteras impuestas arbitrariamente.

En conclusión, hemos visto cómo, al fabricar un sistema de significación propia de alto contenido arquetípico, Amanda logra por fin liberarse del falocentrismo que organizaba todas las esferas de su vida. Al finalizar la cadena de rituales analizada más arriba la protagonista abandona su posición de víctima de la opresión masculina y se proyecta hacia un estado de armonía consigo misma. La devastadora desintegración vivida con la pérdida del objeto amado da lugar a una personalidad femenina integrada y cohesiva que por fin se atreve a

mirarse de frente en un espejo que "paso a paso le devuelve las formas y le confirma el canto" (101).

SUNY Brockport
Brockport, NY

NOTAS

1. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable e incluso contradictorio. Por ejemplo, señala Bajtín, "En el grotesco romántico, la máscara está separada de la cosmovisión popular y carnavalesca unitaria y se debilita y adquiere otros sentidos ajenos a su naturaleza original: la máscara disimula, encubre, engaña, etc. En una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podía cumplir esas funciones. En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la "nada." Por el contrario, en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros" (42).
2. Para el uso de la máscara en toda la obra de Valenzuela ver el artículo de Monserrat Ordóñez.
3. Es interesante observar la correspondencia entre la siguiente cita y el baño de Amanda: "Students of mythology have found that when the feminine principle is subjected to sustained attack, as it was from the medieval Christian authorities, it often quietly submerges. Under the water (where organic life began) it swims through the subconscious of the dominant male society." (Walker 1066).
4. Recordemos que Zeus, por ejemplo, bajó a la tierra en forma de lluvia de oro para fertilizar a Danae, la Tierra.
5. Julia Kristeva ha propuesto dos tipos de procesos de significación relacionados a la construcción de significado: uno semiótico y uno simbólico. El proceso semiótico se relaciona con lo que Platón denomina *chora*, un ente invisible y amorfo que recibe todas las cosas y que de una misteriosa manera participa en su inteligibilidad, siendo incomprensible cómo. La presencia de un elemento misterioso inscrito en la actividad semiótica caracteriza lo que Kristeva denomina lenguaje poético.
6. Con respecto al canto, señala Pinkola Estés: "In myths, songs heal wounds and are used to bring game closer. Pain is relieved, magic breaths restore the body. The dead are called or resurrected through song" (160).

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Michael. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1989.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho Analysis, XIX, 1964. 243-57.
- Gómez Engler, Raquel. "Borrón y cuenta nueva: reflexión sobre el uso de las máscaras de belleza en un cuento de Luisa Valenzuela." *Alba de América*, 3, 4-5, (1985):123-28.
- Kristeva, Julia. "From One Identity to an Other," *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980. 124-47.
- Mull, Dorothy. "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's *Rituals of Rejection*." *The Review of Contemporary Fiction*, 6, 3, (1986):88-96.
- Neumann, Erich. *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*. Princeton: Princeton UP, 1963.
- _____. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Ordóñez, Monserrat. "Máscaras de espejos, un juego especular. Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela." *Revista Iberoamericana*, 132-133, 51 (1985):511-19.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. New York: Ballantine, 1992.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.
- Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1988.