

“Ceremonias de rechazo” de Luisa Valenzuela: rituales de belleza al servicio de la libertad

NELSON FELIPE CASTAÑEDA ROJAS

Universidad Nacional de Seúl

Resumen: El presente artículo analiza el relato “Ceremonias de rechazo” de Luisa Valenzuela, publicado en *Cambio de armas*, en 1982. Estudios anteriores han visto en este relato un dispositivo político subversivo en contra de la exclusión de la mujer y de todos los seres marginados que han sido anulados por un sistema represor que, a través de prácticas disciplinarias institucionalizadas, han devenido material dúctil al servicio de las necesidades del saber o del poder de turno. Dentro de este marco, el relato se lee como una denuncia al orden social tejido bajo ciertas dinámicas de poder arbitrarias, las cuales despojan al ser de toda subjetividad y coartan sus posibilidades de estar en la realidad social. En este orden de ideas, este trabajo se sitúa como continuación de estos planteamientos, proponiendo un diálogo del texto y los planteamientos de la política del cuerpo de Michel Foucault. Esto nos llevará a argumentar la presencia de una inversión de las prácticas disciplinarias que resulta en un cambio de roles, en donde los medios más sólidos del ejercicio del poder terminan por estar al servicio del ser que alguna vez mantuvo subordinado.

Palabras clave: cuerpo dócil; poder; prácticas disciplinarias; roles.

Siendo el esperar sentada
la forma más muerta de la espera muerta,
el esperar la forma
menos estimulante de muerte.

(Valenzuela, 2004: 121)

1. Introducción

Entre 1976 y 1983, Argentina enfrentó una dictadura militar (la Guerra Sucia), la cual, bajo el ejercicio del poder, silenció, torturó y anuló todo ente que no estuviese sujeto al sistema imperante. Ante esta escena, Valenzuela “[...] no quiere asumir el papel de la observadora a distancia; su escritura quiere conocer esa pesadilla y registrar ese constante estado de agresión e intranquilidad de un modo directo, en medio de lo que está ocurriendo” (Burgos y Fenwick, 2001: 204). Así, la escritora decide representar el horror y la repercusión de los sucesos que su país está afrontando a causa de la Guerra Sucia, para configurar una versión alternativa de los hechos a partir de las voces silenciadas por el régimen. Como una protesta política, aparece *Cambio de armas*, obra que denuncia las atrocidades de un régimen totalitario, además de la interiorización de su aparato represor en el ser mismo, generando una amnesia colectiva que acerca los sentidos al horror e instala entre la gente “una negación casi freudiana” (Valenzuela citada por Burgos y Fenwick, 2001: 207).

Cambio de armas está compuesto por cinco cuentos cortos (aún existe debate con respecto al género literario en el cual se inscribe esta obra) que, aunque pueden verse como una compilación de relatos sin relación aparente entre sí, igualmente pueden leerse de manera separada, sin romper el hilo de la narración. Se puede afirmar que las cinco historias se inscriben bajo un mismo tema, que hace pensar en la estructura progresiva de los textos. Cinco mujeres que comparten experiencias similares son las protagonistas de estos relatos, a todas se les ha negado su lugar en el orden social, se ven envueltas en dinámicas de abuso de poder, de dominación y de represión, las cuales parecen hibridarse con aquellas vividas en la dictadura militar del 76. Lo que hace afirmar a Gwendolyn Díaz que: "one of the merits of Valenzuela's narrative is that she is able to create a fictional world which weaves together all these structures of domination to create a pattern that reflects the complex dynamics of an existence based on oppression" (Díaz, 1995: 752). En este orden de ideas, la obra pensada como una sola registra la "progresión de una inicial opresión política hasta su posterior liberación" (Hatry, 2010: 336).

Entre las diferentes lecturas de esta obra de Valenzuela, destaca la interpretación que Laura Sesana hace de la posición adoptada por Medeiros-Lichem, al ver en las protagonistas de los cuentos individuos que desafían el poder y que reclaman su lugar en el orden social:

Empezando con "Ceremonias de rechazo", Medeiros-Lichem ve a una mujer en proceso de liberación del poder opresivo de un hombre como alegoría de la sociedad en general. En "De noche soy tu caballo", muestra a la mujer como víctima de la Guerra Sucia. Luego en "La palabra asesino", la mujer se atreve a decir lo que no puede ser dicho y desafía al sistema de opresión. "Cambio de armas" trata el tema del poder y cómo una mujer se independiza y reta al aparato opresor directamente. Finalmente, en "Cuarta versión", se dice lo inefable y se rompe con la represión. (Sesana, 2003).

Centraremos la atención en "Ceremonias de rechazo", una narración de ruptura amorosa, en donde la fórmula del título queda de manifiesto una vez que la protagonista decide subvertir el lado más abyecto de la belleza, transformando técnicas corporales femeninas en un medio por el cual su subjetividad logra desplegarse en un ejercicio de libertad. El texto narra la historia de Amanda, una mujer que, doblegada y sometida a las necesidades y caprichos de su amante incógnito, el Coyote, pasa por una transición de sujeto fragmentado dependiente a ser íntegro y autónomo, luego de que gracias a su separación entra en un proceso de concientización de su propia existencia y reconoce lo que se le niega, logra emanciparse de toda entidad externa que amenace con colonizarla y definirla. Este proceso de emancipación hacia una reconstrucción como ser independiente, con capacidad de acción en las diferentes esferas del orden social, se narra en cuatro etapas. En ellas se caracteriza la transición de una consolidada actitud pasiva del ser hacia una mucho más productiva en un plano de acción concreto. Situado en este marco de acción, el ser, apropiándose de los mismos mecanismos represores que coaccionaban su libertad y usándolos como medio para su propio despliegue, logra resignificarse en calidad de agente de sus propias economías conceptuales. Analizaremos el texto para ponerlo en diálogo con algunos conceptos clave de la política del cuerpo de Foucault, para ver cómo la maquinaria del poder disciplinario que pesa sobre el cuerpo femenino logra ser desmontada y resignificada. Este atención sobre la noción de cuerpo está vinculada a la particular significación que esta adquiere en el momento de la escritura para Valenzuela, ya que según declara en una de sus últimas entrevistas: "Cuando estoy escribiendo [...] yo creo en una teoría [y] es que se escribe con el cuerpo, el cuerpo comienza a responder al estímulo de las palabras" (García Guerra, 2015).

2. El poder anónimo disciplinario y el cuerpo dócil

El texto abre con un monólogo sobre la espera. Amanda aguarda sentada frente al teléfono negro por la llamada de su amante, el Coyote. Un hombre del que ella no sabe nada y que desaparece cada vez que quiere, prometiéndole siempre regresar pronto a su lado “para servirla” (121), para dar “respuesta a todos sus alaridos hormonales” (125). La docilidad de Amanda frente a los caprichos de su anónimo amante es el hilo conductor de esta primera parte del relato. La relación que se establece entre estos dos personajes puede interpretarse bajo los términos que Michel Foucault desarrolla en su teoría acerca de la política del cuerpo y, a partir de ese principio, se podría indagar acerca de los factores a los que obedecen las dinámicas de poder que se inscriben en el relato. Visto de este modo, mientras que la inactividad de la protagonista sometida a las reglas de juego del Coyote puede ser definida en términos de cuerpo dócil, refiriéndose a ese que se encuentra “[...] atrapado en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault, 2005: 140), el Coyote, por su parte, encarna los valores de un poder disciplinario que, como parte de las estrategias para fundar y conservar cierto orden social, ha logrado regular y controlar el cuerpo de Amanda. Dentro de este marco, el Coyote personifica un aparato social que silencia y anula todo aquello que amenace con desestabilizarlo, convirtiéndose así en alegoría de esa tecnología específica del poder que el filósofo denomina disciplina, al tratarse de “[...] métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que le se pueda llamar ‘disciplina’” (Foucault, 2005: 141). Disciplina que debe entenderse como el arte de hacer obediente al cuerpo, de doblegarlo al servicio del poder. Como objetivo principal, la disciplina busca regular el cuerpo del ser, normalizándolo y sujetándolo al cumplimiento de la regla, volviéndolo homogéneo, obediente, “[...] un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 2005: 140). Otra característica que se hace pertinente resaltar al momento de enlistar esas peculiaridades que presenta el poder disciplinario y que, como veremos más adelante, juega un papel fundamental en la caracterización del personaje del Coyote, es su carácter anónimo y disperso. Foucault habla de una omnipresencia del poder, que está en todas partes y en ninguna a la vez y, en donde los disciplinarios son todos y ninguno en particular.

Trabajos anteriores han explorado desde diferentes ángulos el pensamiento foucaultiano en la narrativa de Valenzuela. Así por ejemplo, Bisherú Bernal señala, a grandes rasgos, la inscripción del cuerpo de Amanda en la categoría foucaultiana de cuerpo dócil, debido a que sufre un proceso de cosificación con el cual su ser es sometido a un sistema androcéntrico que subordina, asfixia y anestesia su subjetividad (Bernal, 2004: 1-12). Por su parte, Gwendolyn Díaz, aunque no interpreta la narrativa de Valenzuela desde esta perspectiva teórica, sí subraya que las dinámicas de poder que entran en juego en los cuentos pueden leerse desde la polaridad que opone la actividad sexual pasiva a la activa, estudiada por Foucault en *Historia de la sexualidad*. Asimismo, Morello-Frosch rescata la idea de Foucault de ver el cuerpo como un concepto social y no meramente biológico. Desde dicha perspectiva, dirá que el cuerpo está atravesado por discursos e ideologías hegemónicas que lo adscriben a una trama de sentidos y representaciones que, de manera violenta y arbitraria, se imponen sobre sus propias inscripciones y significados. En consecuencia, cualquier trazo de textualidad propia que cada ser lograra esbozar en su cuerpo quedaría desdibujado ante el nuevo conjunto de significados que entran a definirlo (Morello-Frosch, 1996: 113-130). No obstante, Morello-Frosch ve en “Ceremonias de rechazo” a un ser femenino que “se reconstruye en un cuerpo liberado de textualizaciones previas” (Morello-Frosch, 1996: 113-130), que afianza sus marcas individuales (significantes) a fin de lograr pensarse como totalidad, en términos tanto de significante como de significado.

Además, destaca en *Cambio de armas* una constante subversión del ritual argumentando que, en el caso particular de “Ceremonias de rechazo”, “[...] a familiar process can be done, undone, and refashioned to serve the needs of new and freer social agents, who may thus assume new roles supported by a systematic redefinition of ritual practice” (Morello-Frosch, 1995: 692). Así, con toda esta observación, se tendría un corpus que, si bien coteja el relato con la teoría foucaultiana, no da mayores indicios de su presencia en términos de una política del cuerpo y, aunque la subversión del ritual se trabaja en toda la recopilación de cuentos, no está tratada desde la perspectiva de un poder disciplinario que asume una forma de sujeción que promueve la imagen del cuerpo femenino como una superficie ornamentada¹.

En esta primera parte del relato vemos en Amanda un cuerpo que ha sido disciplinado por el Coyote, obediente a las necesidades y regulaciones de un desconocido, incluso en su prolongada ausencia. Este pasivo carácter es resultado de una “disciplina [que] ‘fabrica’ individuos; [...] la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio” (Foucault, 2005: 175). También vemos en la protagonista un cuerpo que, presa de las relaciones de poder que operan sobre él, está sometido y, de manera inconsciente, llevado a internalizar el aparato opresor del que es víctima, asumiéndolo como inherente al ser. Esto debido a un proceso de colonización del cuerpo por parte de un aparataje social hegemónico que, como apunta Foucault, lo marca con profundas inscripciones discursivas, bajo las cuales ha de representarse y comprenderse:

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto blanco del poder. Podría encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. (Foucault, 2005: 140)

Esto lo podemos ver en la configuración de una mujer que, aun desconociendo la identidad de su amante, tiene claro lo perverso que puede llegar a ser el sistema disciplinario con ella: “infame Coyote, mediador entre el cielo y el infierno, más infierno que cielo cuando no reaparece y nadie logra dar con su paradero o saber en qué anda, conspirador clandestino” (121), “[...] y Amanda a veces le huele la traición en un abrazo” (122), “más vale perderlo que encontrarlo —animal depredador, carroñero—” (122); sin embargo, no le reclama ni lo cuestiona. Al contrario, negándose a lo que le reclama su subjetividad y enfrentándose en una lucha interna entre lo que la protagonista sabe que se le niega y “las delicias coyoteanas” (122), “logra ver el ablandamiento de sus rasgos, la ternura que emana de él cuando se lo tiene al alcance de la boca” (122), y entonces prefiere “olvidar con el baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudirse las ideas” (124). Si nos detenemos en este punto y pensamos en la relación existente entre la anónima identidad del Coyote, su dilatada ausencia y la internalización del aparato opresor por parte de Amanda, encontraremos en esta triada las condiciones fundacionales del ejercicio del poder que permea y restringe toda dinámica de existencia del ser en lo social.

Con gran afinidad al Coyote, el poder disciplinario es disperso y anónimo y, por tanto, es un poder que está en todas partes y en ninguna a la vez, y en donde los disciplinarios son todos y ninguno en particular, pues como comenta el autor: “Poco importa, por consiguiente, quién ejerce el poder” (Foucault, 2005: 205). Esta idea la elabora Foucault al ver en la arquitectura carcelaria del Panóptico de Bentham el nacimiento de la más económica y eficaz tecnología del control. A su juicio: “el Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve

¹ Término utilizado por Lee Bartky al referirse a una de las tres prácticas disciplinarias que se imponen al cuerpo de la mujer (Lee Bartky, 2008: 139).

todo, sin jamás ser visto" (Foucault, 2005: 205). Se habla entonces de una dinámica en donde el que ve cosifica al otro. Así que, una vez que esta vigilancia se instaure como la forma imperante del ejercicio de controlar, induciendo al detenido a "[...] estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hace que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción" (Foucault, 2005: 204). Cada ser se convierte entonces en actor de su propia sujeción, y es allí en donde este se compromete con una voluntaria autovigilancia que lo hará sumiso y obediente ante un poder disciplinario. Esta imagen puede hallarse en el cuerpo dócil de Amanda que, como ser fragmentado, "[...] es incapaz de configurar una identidad sólida sin la mediación del otro. La angustia persecutoria que surge en la protagonista al percibirse como individuo fragmentado encuentra en la fusión con el Coyote una transitoria sensación de alivio" (Parada, 1995: 282). Para Foucault este es el logro más alto de la disciplina: convertir al ser en un ente carente de subjetividad, de discurso; en un cuerpo ajeno al ser en donde el poder continuamente reafirma su autonomía, ya que "[...] el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone" (Foucault, 2005: 141). O en aquello que Rafael Aguilera llama cuerpo ideal, ya que Amanda permite que su ser sea "[...] manipulado, moldeado, inserto en dispositivos sin ofrecer ningún tipo de resistencia" (Aguilera, 2010: 33), por parte del Coyote que representa ese anónimo y disperso poder disciplinario.

Pese a que Amanda, en un primer momento, podría ubicarse bajo este plano conceptual foucaultiano, dada su actitud siempre complaciente y dispuesta a responder a eso que el Coyote espera de ella, "tu llamado al que sé responder de maravilla" (123) y a hacer de su cuerpo materia prima al servicio de la maquinaria del poder, también se percibe la inconformidad física del cuerpo de la protagonista con respecto a su comportamiento dócil: "Amanda permanece junto al teléfono, cada vez menos pasivamente" (122), "Amanda logra por fin arrancarse de la espera quieta y pone su ansiedad en movimiento" (121), "Para provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas moviendo las caderas, despojando de rigideces la cintura" (124). Esta inconformidad física que experimenta es el medio por donde su alteridad y su subjetividad reclaman el cuerpo que ha sido arrebatado.

De igual manera, si bien el narrador enfatiza la negación de Amanda frente al conocido carácter perverso del Coyote y su dependencia sin objeción hacia el anónimo hombre, con las primeras palabras que dan voz propia a Amanda en el relato: "[...] no te pierdas de mí, no me abandones" (124), se considera aquí la posibilidad de que el ritual que la protagonista hace con el fin de invocar la llamada del Coyote, lejos de atraer a su amante, resulta todo un ejercicio catártico de una subjetividad hasta ese entonces marginada:

[...] y el pentáculo embadurnando el buen piso de baldosas en procura de algo que durará lo que duran estos mismos hechizos porque Amanda ya les está zapateando encima, apagando las velas, conteniendo apenas las ganas de darle una buena patada al teléfono para mandarlo bien lejos, donde se merece (125).

En esta cita, a través de una danza al compás de movimientos exagerados y bruscos, la alteridad subversiva da indicios de su existencia, al tiempo que se hace ostensible la rebelión que yace a la sombra del cuerpo dócil de Amanda frente al poder disciplinario. A este punto del relato, el Coyote aún no aparece, pero el teléfono negro es su alegoría. El deseo de patear el teléfono "bien lejos" que se despierta en Amanda, da paso a un primer foco de resistencia. Así, queriendo no ser más esclava del teléfono negro ni del anónimo Coyote que representa al oscuro sistema, Amanda siente ganas de patearlo, de mandarlo lejos, a la periferia. La protagonista no quiere ser una con el teléfono ni sentir su ser fragmentado cuerpo-teléfono-Coyote; lo que desea es ser ella sin el Coyote; un ser con capacidad de acción para apelar su lugar en un orden social que ha transformado su cuerpo en fuente de su propio sometimiento.

3. El derecho al goce del propio deseo: el cambio de armas

En la segunda parte del relato, el Coyote “por fin se apersona en la casa de Amanda, como si nada, y Amanda lo recibe como si nada o mejor dicho como la respuesta a todos sus alaridos hormonales” (125). Si revisamos la parte final de la cita, se puede ubicar allí el deseo sexual que funciona para definir al Coyote ante Amanda y como medio o arma con el cual se ha logrado transfigurar y hacer dócil el cuerpo de la mujer. La protagonista desea el goce erótico y es, justamente, el Coyote quien “para servirla” (121) se presta a satisfacerla con sus “delicias coyoteanas” (122). Sin embargo, este deseo solo es satisfecho como él quiere y cuando él lo desea, porque el Coyote —la disciplina— asienta en el cuerpo de Amanda toda una mecánica del poder que lo obliga, a cambio de su propio goce sexual, a someterse a una realidad social castradora “[...] que lo cerca, lo marca, lo doma, lo somete a suplicio, lo fuerza a unos trabajos, lo obliga a ciertas ceremonias, exige de él unos signos” (Foucault, 2005: 32). Amanda ha desplazado su deseo sexual al Coyote y, una vez despojada de su libido, ya no es su anónimo amante quien responde a su llamado, sino ella quien, como cuerpo dócil, deja que “los acontecimientos sigan su curso natural” (126). De ahí que la protagonista, luego de “reclamos más o menos verbalizados” (126), decida una vez más perdonarlo, pues ella sabe que su goce depende de un Coyote, un ser que es ciego a sus necesidades, de un sistema parco a sugerencias y de una disciplina indolente a su sufrimiento; actitudes todas que pueden verse reflejadas en el texto: “[...] el Coyote entonces bajando la cortina de sus ojos sin siquiera mover los párpados, volviéndose impenetrable, hermético, con la mirada fuera de la órbita de Amanda” (126).

A pesar de haber cedido su voluntad al sistema, la naturaleza de Amanda, que “a veces se encabrita y se rebela” (126), apela a su fuero interno en busca de su reivindicación como sujeto, esta vez no de un sistema represor, sino de su propia existencia. Al respecto, pueden señalarse varios pasajes a lo largo de esta segunda parte del relato, en los cuales esta actitud reacia frente a lo inicuo del aparato opresivo comienza a notarse en la protagonista. Por ejemplo, antes de la aparición del Coyote, Amanda indaga sobre el grado de control de su sexualidad que le permite al sistema: “Una puede decirse maldito el momento en que este tipo se cruzó por mi vida o puede en cambio decirse ese momento también fue mío, como todo los otros, y no agregar nada de nada” (125). Resalta en este fragmento un esfuerzo por reactivar el deseo como suyo, a fin de apropiarse de su cuerpo y permitirse finalmente el goce. Al respecto, Lee Bartky afirma que esta actitud de la mujer a apropiarse de su goce erótico proviene de una “renuencia a perder las recompensas de asentimiento” (Lee Bartky, 2008: 147), por parte del escrutinio masculino. La crítica señala que en el orden social —empresa del hombre heterosexual masculino— el atreverse a “desmantelar la maquinaria que convierte al cuerpo de la mujer en un cuerpo femenino puede ser visto por una mujer como algo que la amenaza con dessexualizarla, o incluso, aniquilarla” (Lee Bartky, 2008: 147). Una idea que resulta provechosa si se piensa que el poder disciplinario tiene bases patriarcales en donde el género del cuerpo a dominar cuenta como un factor determinante². No obstante, al intentar repensarse como un ser autónomo, la protagonista trasciende esta autorregulación, dando luz a otro foco de resistencia ante los discursos hegemónicos que coaccionan su posibilidad de ser y estar en la realidad social; discursos que ven la corporalidad femenina como “animal depredador, carroñero” (122), “bicho siniestro y macaneador” (128), arremetiendo con toda su maquinaria, amenaza con arrebatarle de las manos hasta su más pequeño momento.

² Una de las mayores críticas que el feminismo hace a Foucault es que, si bien su análisis denuncia la sujeción del cuerpo al servicio del poder, esta sujeción no es de alcances igualitarios para todo cuerpo. Dependiendo del género del cuerpo a dominar, las tecnologías de control serán aún más coercitivas y perversas para ese otro que no responda a la norma androcéntrica en la que se ha fundado el orden social. Se acusa a Foucault de imprimir en su teoría una marca sexista que ignoraría las formas de sujeción propias de ese otro no masculino, heterosexual, etc. (Lee Bartky, 1990).

Con todo, la fragmentada psiquis que gobierna su subjetividad continúa respondiendo a lo descrito en las líneas de la siguiente cita: “hay caballos sueltos dentro de la naturaleza de Amanda y no todos han sido domados. Pero en presencia del Coyote los potros suelen no manifestarse” (126).

Pese a esto, sus “caballos sueltos” no paran frente a los terrenos del Coyote; ahora Amanda quiere indagar más acerca de su amante, “quiere una reiteración de sus promesas, quiere aclaraciones después de tantos meses de estar juntos —sobre su vida y obra—” (127). Y es entonces, en el ir y venir de sus pensamientos, cuando se da cuenta de que el Coyote no es más que “su oscuro deseo” (128), como el alga oscura y viscosa que saborea en el restaurante chino junto a su amante y que, al igual que este, no responde a las demandas de su gusto ni a su hambre de libertad, como el teléfono negro que la mantiene conectada y encadenada a “un curso cíclico de la vida sin aventurarse a cruzar fronteras impuestas arbitrariamente” (Parada, 1995: 288). Para cuando vuelve de sus pensamientos, tiene enfrente a un Coyote que, sin explicación, se va de nuevo provocando que con “hábil pinzas” (127) Amanda pase a desmontar la maquinaria del poder que se ha asentado en ella, desafiando el orden simbólico con un “basta ya. Ya basta de torturas” (129). Con esto, logra “por fin desconcentrar al Coyote, sacarlo de su cómodo manejo” (129) y, acto seguido, con una “media vuelta march [*sic*]” (129), la protagonista se pasea por la realidad social ya no como un cuerpo dócil, sino como un dispositivo subversivo, como un ser emancipado que hará de las armas que una vez colonizaron su subjetividad, instrumentos a su servicio para recrear la realidad. Al ver esta amenaza y esperando a que Amanda no termine por alzarse más de la cuenta en su contra, el Coyote decide devolverle lo que desde siempre fue suyo, el deseo. Con atributos de rosa, una rosa de tallo larguísimo, como la espera de Amanda, el deseo se libera y se desplaza al cuerpo que le pertenece; se da finalmente el ‘cambio de armas’ que remite al título principal de la colección de relatos y Amanda “grita Adiós (para siempre)” (130). Se da entonces un cambio en el posicionamiento de la protagonista frente al orden simbólico que, además de desvincularla de una caracterización dócil, le restituye su capacidad de acción.

4. Rituales de belleza como subversión de las prácticas disciplinarias

“Borrón y cuenta nueva” (130) es la frase que da comienzo a la tercera parte del relato, en donde la imagen de Amanda como cuerpo dócil va a difuminarse progresivamente, dando paso a un cuerpo que está listo a reivindicarse con su propia subjetividad y, para ello, se propondrá reinventarse en términos de posibilidad y cambio. Referente a este proceso de autodescubrimiento de la subjetividad, Lee Bartky subraya:

Las mujeres no podemos comenzar a re-considerar nuestros propios cuerpos hasta que aprendamos a leer los mensajes culturales que nosotras mismas inscribimos en ellos diariamente, y hasta que lleguemos a saber que incluso cuando el dominio de las disciplinas de feminidad produce un resultado triunfante, seguimos siendo solo mujeres. (Lee Bartky, 2008: 151)

Por lo tanto, este impulso de reinención logra darse en Amanda una vez que consigue articular un cuestionamiento crítico en torno a la construcción social de su cuerpo. Es de subrayar que en este proceso, la protagonista hará uso de las prácticas disciplinarias corporales a las que se ha sometido, desmontando el discurso que las articula para luego reactivarlo de tal forma que sirva como vehículo de cambio y reinención. Es así como Amanda decide desconectar el teléfono, rompiendo el vínculo de dependencia con el Coyote para “ir reintegrándose al mundo” (131). Hecho esto, sintiéndose liviana, libre de ansiedad y con “la mano libre para actividades más gratificantes si bien más solitarias” (131), inicia una serie de rituales

de belleza como paso previo a “meter la patita en otra vida donde no hay coyotes, coyones, vampiros de sus más secretos líquidos” (131).

Los pasajes que dan forma a las descripciones de las mencionadas ceremonias a las que Amanda somete su cuerpo, resaltan el lado abyecto de las prácticas disciplinarias que atraviesan y sustentan el arquetipo patriarcal de belleza femenina con el que se ha logrado la dominación y el control del cuerpo de la mujer, convirtiéndolo en un cuerpo para los demás. Esto es un aspecto que bien ha interpretado Simone de Beauvoir al afirmar que: “It is required of woman that in order to realize her femininity she must make herself object and prey, which is to say that she must renounce her claims as sovereign subject” (Beauvoir, 1968: 642). De hecho, las técnicas corporales femeninas, en tanto prácticas disciplinarias, han creado y reproducido imaginarios colectivos en donde el cuerpo femenino se convierte en fuente de su propio sometimiento al reconocerse como objeto de deseo para el ojo egocéntrico masculino. Y es allí donde “[...] tantas cosas empiezan a confundirse que ahora lo anormal imita a lo natural y viceversa” (Valenzuela, 2005: 123). Estos mecanismos de control del propio cuerpo son posibles debido a que la disciplina “no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, que implica todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una ‘física’ o una ‘anatomía’ del poder, una tecnología” (Foucault, 2005: 218). El hecho de que dichos dispositivos se presenten como entidades carentes de una estructura formal hace pensar que la producción estética del cuerpo femenino es voluntaria y natural, es como si “[...] en la sociedad patriarcal contemporánea, dentro de la consciencia de la mayoría de las mujeres, reside un concedor varón que equivale a un panóptico: ellas permanecen bajo su mirada y su juicio” (Lee Bartky, 2008: 143). Podríamos decir, entonces, que en “Ceremonias de rechazo” se denuncia el carácter perverso de estas ‘tecnologías de control’ del cuerpo que se perciben como propias, a la vez que se propone su apropiación y resignificación para convertirlas en las armas que Amanda usará a fin de renacer como un ser libre.

En esta tercera parte del texto, nos encontramos frente a una subversión de las prácticas disciplinarias. Dicha subversión comienza con la purificación de su cuerpo, “[...] al que ha decidido arrancarle lo mejor que su pobre cuerpo poseía: el cuerpo del Coyote” (131). Amanda inicia así sus ceremonias de rechazo -momento que nos remite al título- con una máscara nutritiva antiarrugas que al retirarla arranca y borra ese rostro ajeno que el Coyote había dibujado para ella: “[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” (Bilbija, 1996: 100), por lo cual “quisiera arrancársela y junto con la máscara arrancarse la cara, quedar sin cara, descarada, descastada, desquiciada ¿dúctil?” (132). Pero Amanda se mira al espejo y no está satisfecha, así que recurre a una más, “recurre a otra máscara de belleza —las únicas que tiene—” (132). Y sí, son las únicas que tiene (de belleza) porque son con las que entra a jugarse un espacio en la escena social que “busca convertir a las mujeres en dóciles y moldeables compañeras de los hombres del mismo modo en que el ejército busca convertir sus reclutas en soldados” (Lee Bartky, 2008: 146). En efecto, no hay una máscara propia que no pueda ser retirada sino a “violentos tirones” y dejando “el pellejo dolorido y ardiente” (133), puesto que la disciplina corporal femenina impone procedimientos dolorosos al cuerpo, convirtiéndolo en un enemigo. Entonces, Amanda decide crearse una máscara, “inventándose una cara nueva” (133). Y para ello hace uso de cremas nutritivas y lápices de labios, para maquillarse y embellecerse, según sus reglas e intenciones. Y es que, como arte que disfraz, el maquillaje se ha convertido en una estrategia publicitaria relacionada con la belleza que advierte a la mujer lo deficiente de su condición física y la urgente necesidad de una modificación adecuada para superar esa insuficiencia. Es allí donde el maquillaje se consolida como una forma corregir estas inherentes imperfecciones.

No obstante, para Amanda, el maquillaje adquiere otro significado que subvierte este anterior. Sin intenciones de atraer al otro, la protagonista esta vez se maquilla para protegerse del abyecto, para "[...] evitar que el juego se repita y aparezca otro que intente moldearla" (132). Defenderse de la trampa del proyecto disciplinario femenino que la hace objeto y empresa del hombre se convierte en el propósito de este uso del maquillaje³. Este desvío en la disciplina del maquillaje, nos muestra a una Amanda lista para luchar y enfrentar una guerra en contra del sistema, 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" (Bilbija, 1996: 101). Hasta este punto, las máscaras aparecen como elementos que adquieren una doble significación. Para la escritora, el rostro como máscara de la calavera oculta y revela, luego la máscara es condición instrumental para la supervivencia. En este mismo sentido, las mascarillas y la máscara de Amanda, a la vez que ocultan, destruyen su impotencia y su frustración resultantes de "la forma más muerta de la espera muerta" (121), y de manera irónica desenmascaran y revelan su verdadero rostro. Esa alteridad negada, latente, reclama la soberanía sobre su propio cuerpo imprimiendo su huella y adjudicándose una nueva máscara que será su propia arma.

Acto seguido, Amanda pasa a un baño de sales naturales, pero antes de entrar a la bañera se percata de que tiene las piernas velludas, y entonces decide depilarse. A propósito de esto, no hay que olvidar que los valores estéticos impuestos al cuerpo de la mujer por parte del orden disciplinario le exigen que:

[...] la piel de una mujer debe ser suave, tonificada, sin vellos y tersa; idealmente, no debe mostrar ninguna señal de uso, experiencia, edad o profundidad de pensamiento. El vello debe ser eliminado no solo en la cara sino también de grandes superficies del cuerpo, de las piernas y los muslos, una operación que se logra afeitándose, lijando con papel de lija muy fino, o aplicando depiladores de olor nauseabundo. (Lee Bartky, 2008: 141)

Así que Amanda se depila con furia el vello de las piernas, primero con pinzas y luego recurre a la cera caliente. Y como si se tratara de una segunda piel, "extendiendo la cera y pegando el tirón en medio de los humos, quemándose, arrastrando leves vellos de piel en cada tirón" (135), siente cómo junto con la cera negra se desprende de una piel que no le pertenece, de ese recubrimiento viscoso y negro como su oscuro deseo hacia el Coyote. Aquí, la descripción del proceso de depilación es cruda y violenta y, si bien presenta una connotación libertaria, igualmente ejemplifica cómo la mujer es quien arremete contra su propio cuerpo, sometida a un nuevo sistema disciplinario. La protagonista se mete luego en la tina y se da un baño de sales de pino y esencias aromáticas que la llevan a un estado de ensoñación, en el cual se le presenta una imagen de la infancia en donde su ser coexistía en armonía con su naturaleza. Según Parada, la bañera significaría el útero; luego, "el olor del 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 del ser" (Parada, 1995: 286). Este ritual del baño aparece como el renacer de Amanda en tanto ser autónomo que ejerce soberanía sobre sí mismo. Después de esto, la ceremonia culmina con un cuerpo sumergido en su propia orina, un hecho en el que se combinan el juego de la realidad y la ensoñación para con él imitar la función defensiva de los sapos de sus juegos de infancia. Así, mientras su nueva máscara protegerá la autenticidad de su rostro, su orina protegerá su cuerpo de todo mecanismo que intente someterlo de nuevo. Nace entonces una Amanda que no es materia dúctil, sino "sólida en sí misma" (132).

³ Lee Bartky subraya que el maquillaje nunca ha permitido expresar la individualidad de una mujer, como lo indica el eslogan promocional de la industria. Por el contrario, se ha convertido en una actividad altamente estilizada que presupone un conocimiento previo y que no acepta formas genuinamente novedosas ni flexibles de su ejercicio (Lee Bartky, 2008: 142-143).

5. El ser libre hacia una nueva vida

Para el final del relato, un nuevo día recibe a Amanda, que "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" (136). Y con la rosa en las manos "ya marchita por fin, entregada a su muerte" (136), como muerta está la Amanda que alguna vez fuera cuerpo de otros, la protagonista sale a caminar en dirección al río en donde arrojará la flor sin vida en señal de libertad, quedando "en lo que a Amanda respecta y en virtud de esta humilde ceremonia ahogada para siempre en las aguas opacas del olvido" (138), la gloria de un anónimo Coyote, de un poder disciplinario imperceptible y engañoso. En su camino, se encuentra a Beatriz, "un sujeto que se ha convertido, exactamente igual al recluso del panóptico, en un sujeto que se autocontrola, una sí misma comprometida con una autovigilancia implacable. Esta autovigilancia es una forma de obedecer al patriarcado" (Lee Bartky, 2008: 150). Beatriz enfrenta a Amanda al recuerdo de sí misma, que una vez fuera un cuerpo colonizado. Sin embargo, ese cuerpo dócil, proyección del deseo de otros, ya no es espejo para Amanda; lo que ve ahora es lo peligroso y arbitrario de una realidad social opresora, de un mapa social que define e impone coordenadas y fronteras específicas por las cuales el cuerpo debería regirse sin oponerse. Amanda se ha negado y se ha opuesto a ese orden, al reivindicar su ser como creadora de su propio universo.

Y es así que, en calidad de cuerpo emancipado, Amanda "avanza con la sensación de estar cometiendo un acto subversivo simplemente por querer ir hasta el río a tirar esa rosa muerta para alejar de sí la mala suerte, como si se tratara de un espejo roto" (137). Se siente subversiva porque en sus manos porta el arma del enemigo, que ha servido a diversos fines y que ahora la pone en constante riesgo. De ahí que piense: "[...] irónico sería el fin suyo: en la cárcel por portación de rosa" (137). Por un lado, con algo de inseguridad debido a su reciente inversión de roles de cuerpo dócil a ser independiente, Amanda teme volver a hacer de su cuerpo la cárcel de su ser y volver a reconocerse en el cuerpo que el Coyote dibujó en ella. Por el otro, el hecho de que Amanda tenga en sus manos el poder de decidir a qué fines deba servir el arma que una vez perteneció al enemigo la hace blanco de persecución por parte del régimen disciplinario y sentir la presencia del poder punitivo del orden al que desafía en cada paso. Sin embargo, buscando ejercer su libertad a plenitud, la subversiva Amanda "[...] sigue [...] adelante sin dejarse perturbar por policías y demás uniformados que cruzan en el camino" (138) y se despide de todo sometimiento, una vez que tira la rosa en las aguas del río.

Renovada, Amanda siente que solo hace falta un paso más para cerrar el ciclo coyoteano: llevar al jardín de su terraza, obra igualmente del Coyote, una nueva planta y así reafirmarse que no necesita más del hombre ni siquiera para cultivar su propio jardín. Entonces, "elige cuidadosamente una plantita silvestre de bellas hojas granate y la arranca de raíz. ¡Eso sí que es actuar por propia iniciativa!" (139). Pero el poder disciplinario ha cultivado poco a poco en Amanda semillas de discursos hegemónicos, de modo que el poder encontrará su núcleo mismo en ella, alcanzando su cuerpo e insertándose (Rojas, 2011), hasta dejar en ella una "tupida fonda, la selva" (139). Dicha selva estaría conformada por los discursos institucionales que terminan por hacer del cuerpo fuente de su propio sometimiento. No obstante, Amanda dará espacio en su jardín interno, al igual que para la planta que ha escogido llevar a su jardín, a su esperanza de cambio. Para que su nueva planta y sus nuevas semillas crezcan sanas y asienten fuertes raíces, qué mejor que rociarlas con agua, símbolo de vida. Es por ello que "baila Amanda con la manguera, la florea, se riega de la cabeza a los pies, se riega largo rato y baila bajo esa lluvia purificadora y vital" (140). A este respecto, se podría considerar que el agua con sales utilizada en el baño, el agua del río, el agua de la manguera con que se riega a sí misma e, incluso, el líquido de sus propios fluidos corporales constituyen una misma

cadena de sentido que lleva a la protagonista a esta nueva vida, el agua lava su pasado y revitaliza su presente. Como metáfora de vida por excelencia, el agua purifica el cuerpo de Amanda y le abre nuevos horizontes. De este modo, bajo un ritual de baile violento e incontenible, borra toda huella de pasividad en su cuerpo, un canto que reafirma un lenguaje propio y la inicia en el dominio de la palabra en el orden social, para que la protagonista renazca como ser libre en armonía con su naturaleza. Así, con una nueva vida por delante, reivindicada como ser independiente y libre, Amanda se mira de cuerpo entero frente al espejo que "[...] paso a paso le devuelve las formas y le confirma el canto" (140).

6. Conclusión

A través de la subversión de los rituales de belleza que han servido como prácticas disciplinarias de regulación y control del cuerpo, la protagonista logra dar unidad a su ser fragmentado, abandonando la condición pasiva y dúctil inicial para dar paso a un estado libre y en armonía con su propio ser. La historia de ruptura amorosa entre Amanda y el Coyote que se narra en "Ceremonias de rechazo" se interpreta no solo como una crítica a un orden social en el que la mujer no es más que un cuerpo en donde se proyecta el deseo del otro, sino también como un discurso político subversivo de denuncia a aquellos regímenes totalitarios y opresores que con dinámicas arbitrarias ejercen el poder convirtiendo a los individuos en cuerpos dóciles sujetos al saber y a los poderes de turno.

Asimismo en "Ceremonias de rechazo" se hace un uso complejo y ambivalente del recurso simbólico de la máscara. Las mascarillas cremosas que la protagonista prepara se convierten en su medio e instrumento para entrar en contacto con su alteridad marginada, lo que le permite configurarse como ser autónomo. Tanto sus mascarillas como su singular maquillaje configuran y recrean rostros, ocultan y revelan otros, a fin de explorar nuevas formas del entendimiento, gestionando el cruce hacia nuevas fronteras del pensamiento.

Esta metáfora de la máscara como recurso simbólico que abre el sentido a una multiplicidad de universos es algo sobre lo que sigue profundizando la autora, y a ello vuelve en su libro *Diario de máscaras* (2014). Sobre su importancia comenta la escritora:

[...] las máscaras ofician para mí como una forma de escritura. Porque como escritora, y desde la ficción, pretendo alcanzar el borde de lo inefable. Busco ponerle palabras a aquello que no parecería poder ser dicho. Las máscaras en su amplísimo poder polisémico parecerían ser poderosos ayudantes. Y son 'pharmacos', al estilo griego: esos chivos expiatorios que pueden absorber el mal y alejarlo de la comunidad. (Valenzuela, 2015)

Y es que es justamente el carácter polisémico de dicho recurso lo que hace que su protagonista alcance su libertad de expresión. En conclusión, Valenzuela propone mediante la subversión de los rituales de belleza, la reconstrucción y reivindicación de seres que como Amanda son capaces de actuar para desafiar la red de discursos hegemónicos, dislocándolos hasta convertirlos en medios con los cuales los cuerpos antes dóciles exploran sus potencialidades, tras un momento de cambio y toma de conciencia.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, Rafael Enrique (2010). Biopolítica, poder y sujeto en Michael Foucault. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, núm. 11, pp. 27-42.
- Beauvoir, Simone de (1968). *The Second Sex*, New York: Bantam Books.

- Bernal, Bisherú (2004). Cuerpo transgresor liberado en 'Ceremonias de rechazo' de Luisa Valenzuela. *Xihmai*, Vol. 9, No.17, pp. 1-12.
- Bilbija, Ksenija (1996). Maquillaje y escritura en 'Ceremonias de rechazo' de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio. *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol. 1, No. 43, pp. 95-108.
- Burgos, Fernando y M. J. Fenwick (2001). Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 5, pp. 202-222.
- Díaz, Gwendolyn (1995). Politics of the Body in Luisa Valenzuela's *Cambio de Armas* and *Simetrías*. *World Literature Today*, Vol. 69, No. 4, pp. 752-756.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- García Guerra, Laura (2015). La lectura te lleva a la magia de escribir. *El Tiempo*, Recuperado de <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/entrevista-de-luisa-valenzuela-escritora-de-la-literatura-latinoamericana/16377920>
- Hatry, Laura (2010). Género, poder y violencia en la obra de Luisa Valenzuela. *Centro Regional Uned*, No. 29, pp. 333-348.
- Lee Bartky, Sandra (2008). Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal. *La Manzana de la Discordia*, Vol. 3, No. 1, pp. 137-152.
- Morello-Frosch, Marta (1995). The Subversion of Rituals in Luisa Valenzuela's Other Weapons. *World Literature Today*, Vol. 69, No. 4, pp. 691-696.
- Morello-Frosch, Marta (1996). Relecturas del cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela. En *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela* (pp. 113-130). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ordóñez, Monserrat (1985). Máscaras de espejos, un juego espectral. Entrevista Asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela. *Revista Iberoamericana*, Vol. 51, No. 132-133, pp. 511-519.
- Parada, Andrea (1995). Metamorfosis del deseo femenino en 'Ceremonias de rechazo' de Luisa Valenzuela. *La Chispa '95. Selected Proceedings. Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literature*, Papers 5, pp. 281-290.
- Rojas Sossa, Alexis (2011). Análisis desde Michael Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis*, No. 28, <http://polis.revues.org/1417> (2015.05. 26).
- Sesana, Laura (2003). Procesos de liberación: *Cambio de armas* Luisa Valenzuela (Buenos Aires 1938). *Concept*, Vol. 27, <http://concept.journals.villanova.edu/article/view/150> (2015.05. 26).
- Valenzuela, Luisa (2004). *Cambio de armas*, Buenos Aires: Norma.
- Valenzuela, Luisa (2005). *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires: Eds. de la Flor.
- Valenzuela, Luisa (2014). El Carnaval a través de las máscaras de Luisa Valenzuela. *Télam. Agencia nacional de noticias*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201502/95239-el-carnaval-a-traves-de-las-mascaras-de-luisa-valenzuela.html> (2015.02.16).