

DECONSTRUCCIONES LABERÍNTICAS: LISPECTOR Y VALENZUELA

FATIMA R. NOGUEIRA
THE UNIVERSITY OF MEMPHIS

RESUMEN

Este estudio se formula desde la representación del laberinto como un espacio originado en la obsesión de confinar lo monstruoso, como si la zona psíquica humana estuviese completamente separada de la naturaleza así como de cualquier indicio considerado institucionalmente de anormal. En el orden simbólico, la creación del laberinto es comprensible, así, por una necesidad de proteger el consciente a la vez que de enterrar en el subconsciente el Minotauro de todo ser humano. Basándome en estas premisas, analizo los cuentos *El búfalo* (1960) de Clarice Lispector y *Simetrías* (1993) de Luisa Valenzuela, textos en los cuales la relación entre Pasifae y el toro se transmuta en una ligación entre la mujer y la bestia sostenida por medio de la mirada. Mi análisis se detiene en los tres elementos –mujer, bestia y mirada– enfocando la asociación entre la mujer y la naturaleza, las consecuencias de las construcciones del discurso antropocéntrico en torno del animal y, finalmente, el papel que la mirada desempeña tanto en lo que concierne al mito como al psicoanálisis. Estos enfoques son esenciales en la comprensión del retorno hacia el mito como una forma de contrarrestar el antropocentrismo y de indagar sobre la naturaleza humana.

PALABRAS CLAVE

Animal, antropocentrismo, laberinto, mirada, mito, mujer, Lispector, Valenzuela.

Deconstructing Labyrinths: Lispector and Valenzuela

ABSTRACT

The basis of this essay is the representation of the labyrinth as a space originated in the obsession to confine the monstrosity (grotesque) as if the human psyche were totally immune to nature as well as to any indication socially considered abnormal. In a symbolic order, the creation of the labyrinth is, thus, understandable as a need to protect the conscious, and bury at the same time in the unconscious the Minotaur present in the human being. Based on these premises I analyze the short stories *El búfalo* (1960) by Clarice Lispector, and *Simetrías* (1993) by Luisa Valenzuela. In these texts Pasiphae's sexual relation with the bull transmutes in a liaison made possible by the gaze. My analysis approaches these three elements—the woman, the beast, and the gaze—focusing on the association between the woman and nature, the consequences of the animal's representation in the anthropocentric discourse, and, finally, the role of the gaze in both mythical and psychoanalytical fields. These approaches are essential in understanding the need to return to the myth as a way to counteract the anthropocentric discourse as well as a way to inquire about the human nature.

KEYWORDS

Animal, anthropocentrism, gaze, labyrinth, myth, woman, Lispector, Valenzuela.

En la representación mítica del laberinto, todas las galerías conducen al centro donde habita Asterión, generando así dos imágenes concertadas para expresar la aberración ya que – como señaló Borges– “Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto” (Borges 1997: 153). Se puede ampliar esta concordancia, sugerida por el escritor argentino, uniendo la forma híbrida del Minotauro –entre la bestia y el hombre– a la pasión monstruosa que lo engendró. En este movimiento hacia el origen del mito nos enfrentamos a un repliegue del laberinto en su función técnica utilizada para sujetar y esconder la bestialidad. Me refiero a la ternera hueca de madera con la que Pasifae se disfrazó para seducir un toro blanco salido del mar, satisfaciendo su deseo. Este empalme de máscara y laberinto converge en la misma fraudulencia: ocultar para engañar y esconder el fruto del engaño. Es decir que de la pasión de una mujer enmascarada nace Asterión, cuya figura cumple una doble función: primero, es la razón de la existencia del laberinto y, segundo, revela la representación metafórica de la bestia que el hombre lleva adentro en cuanto fruto de un deseo monstruoso. Concebido para ocultar,

el laberinto satisface su razón cultural en dos aspectos. El primero concierne al empleo de la técnica, generando instrumentos de dominio y sujeción de la naturaleza. El segundo indica el primer paso en dirección a una separación entre el ser humano y una alteridad radical representada por el animal. El laberinto funciona, entonces, como una metáfora de la represión de los instintos necesaria para el establecimiento de la cultura. Sin embargo, su función protectora no destruye sino que almacena los instintos, concediendo al laberinto el espacio emblemático de expansión del deseo y de lo bestial.

Propongo en este trabajo mostrar la persistencia de esta figuración del laberinto como espacio fundacional y protector de la cultura, yuxtaponiendo, en un ejercicio de imaginación, a la escena de Pasifae en el interior del artefacto, lascivamente posicionada en el interior de la falsa ternera, esperando el momento de la realización de su deseo, otra imagen compartida en dos cuentos latinoamericanos del siglo veinte: *El búfalo* (1960) de Clarice Lispector y *Simetrías* (1993) de Luisa Valenzuela. La escena propuesta por las dos escritoras se resume en el encuentro de una mujer y una bestia –sujeta por las rejas– que se miran intensamente en un jardín zoológico. La relación consumada entre el toro y Pasifae –cuyo fruto irrefutable es el Minotauro– se transmuta en estos relatos a una ligación que se completa a través de una mirada intimada por las mujeres que recurren al disfraz para provocarla, cruzando, como en el mito, los límites de lo humano. Es preciso clarificar que en *El búfalo* esta asociación con la bestia no es tanto sexual como sensorial.

Mi análisis, centrado en los tres elementos composicionales de la escena, enfoca en primer lugar –auxiliándose de las proposiciones insertadas en los relatos comentados– la asociación entre la mujer y el animal, vigorizada por una aproximación que se puede apreciar en la historia del pensamiento y de las artes en las relaciones trazadas entre la mujer y la naturaleza. En segundo lugar, focaliza la separación abismal entre el ser humano y el animal. Este recorrido ilustra de qué manera el pensamiento cartesiano expandió la función encubridora del laberinto creando otros mitos para justificar la primacía del hombre sobre la naturaleza. Finalmente, hago algunas consideraciones sobre la mirada, concentrándome en dos aspectos en cierta medida vinculados a lo demoníaco. El primero, relacionado con el mito por la creencia en una mirada embrujadora cuyo poder paraliza, constituye la resolución final de “El búfalo.” El segundo aspecto se asocia al inconsciente y a la perversión sexual manifiesta en la mirada, uniendo el dominio de la visión al deseo, cuestión que se advierte en el cuento de Valenzuela.

Los relatos que comento convocan el mito desde el momento de su apertura, realizando analogías constantes entre los destinos del ser humano y del animal. Estos mismos enlaces se encuentran en las prácticas míticas o religiosas así como en el origen de nuestras formaciones sociales. La larga historia de la relación entre el hombre y la bestia revela en sus orígenes una telaraña con dos hilos de cierta forma complementarios. Por un lado, las mitologías confirieron a las bestias un carácter sagrado o una nobleza sacrificial, interpretando su bestialidad como objeto ambivalente de terror y fascinación. Por otro, los animales sirvieron también como objeto de intercambio y de formación de alianzas –como demostraran los estudios antropológicos de las sociedades primitivas de Levi-Strauss, entre otros. De esta forma, ellos desempeñaron también el papel de punto de soporte de articulación de las estructuras totémicas–de donde se originarían, según Freud, las principales manifestaciones de la cultura: “las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión” (Freud 2005: 144)–y del discurso moral de las fábulas.

Menciono la fábula porque me parece que *Simetrías* utiliza este género para plantear lo bestial en el ser humano. El cuento de Valenzuela se compone de dos cuadros móviles correspondientes a dos épocas bien determinadas de la historia argentina, conectados por la muerte de uno de los personajes que los compone. El primero de ellos, cuya supuesta fecha es 1947 –momento del apogeo del peronismo– narra la historia de una mujer y un orangután que se miran en el jardín zoológico de Buenos Aires, señalando una alianza aberrante entre ellos. El segundo, fechado en 1977, muestra una mujer en la prisión de la misma ciudad, repetidamente violada por su verdugo –un coronel que se juzga enamorado de su prisionera y

que ocupa un lugar preeminente en la dictadura militar instituida en el país en 1976– después de cada sesión de tortura, describiendo así una relación prohibida por las fuerzas militares ya que: “Un coronel de la nación no puede privilegiar a una mujer por encima del mismísimo ejército, por más que se trate de una mujer propiedad del ejército” (Valenzuela 1999: 153). Esta prohibición no concierne a la violación sino al enamoramiento, y es posible que ahí se encuentre la simetría esencial de los dos cuadros: la unión entre seres de diferente naturaleza, considerando las configuraciones simbólicas y el intercambio espacial entre los personajes que posibilitan la transformación sufrida por ellos.

Pienso que esta transformación fabulosa –salvando las diferencias entre la fábula y el cuento de hadas– permitió una serie de aproximaciones críticas del cuento en cuestión con los que componen la sección *Cuentos de Hades* que se encuentran en el volumen *Simetrías*¹. Por otra parte, el tono irónico del relato pone de relieve algunas otras posibilidades aproximativas igualmente fabulosas como *La bella y la bestia* o aun King Kong. En este último caso, la humanidad se desplaza hacia el lado de la bestia cautiva. De esta forma el orangután del cuento de Valenzuela sucumbe por la misma razón por la cual se eliminó a King Kong, es decir: “por renovar a través de la seducción la posibilidad de metamorfosis de un reino a otro, esta promiscuidad incestuosa entre las bestias y el hombre (aunque ésta nunca se realice sino de modo simbólico y ritual)” (Baudrillard 1994: 135)². Sin embargo, la naturaleza mítica del encuentro entre el ser humano y el animal se deja percibir en *Simetrías* cuando aislamos el primer cuadro, desatándolo de su relación con la fábula, lo cual permite la visibilidad y la consecuente crítica de las formaciones sociales. Este aislamiento provoca una pérdida de transparencia creando en el cuadro una opacidad creciente al enfocar la relación pasional del mono y la mujer, debido a la aparición súbita de las fuerzas del inconsciente.

El búfalo, al contrario, no presenta conexiones con la fábula ni con el psicoanálisis, concentrándose en una experiencia transformadora cuyos enlaces proponen una correspondencia de naturaleza mística³. El cuento de Clarice Lispector narra la historia de una mujer que, rechazada por el amante, visita el jardín zoológico, buscando aprender de los animales el odio natural, que le impediría amar o perdonar, asegurando su supervivencia. Contrariando sus expectativas, debido en parte a un fenómeno natural, ya que el relato se desarrolla en la primavera, la mujer encuentra en las bestias no el buscado odio, sino la bondad y la inocencia. Entre la búsqueda y el encuentro del animal que podría enseñarle a odiar, el texto se interrumpe insertando un fragmento en el cual se narra el paseo de la protagonista en una montaña rusa del mismo zoológico. El encajamiento de este episodio –representación de la mecánica y del automatismo en el medio del cuento– tiene una doble función. Por un lado, condensa algunas reflexiones cartesianas respecto al animal-máquina con otras pertinentes a la moralidad, incluyendo la religión⁴. Por otro, adelanta algunas percepciones que van a tener lugar en el anhelado y perseguido encuentro con el búfalo, entre las cuales destaca la sensación del vértigo aliada a la constatación de una existencia asombrada por la muerte. Vemos así que, pese la repetición del enfoque en una misma escena que apela a una experiencia mítica, las direcciones que se aglutinan a ésta son diversas en *El búfalo* y *Simetrías*. En el primero, el mito se mezcla a reflexiones existenciales. En el segundo, se asocia a exploraciones psicoanalíticas.

La constitución formal de los dos relatos –saturada de espejismos, desdoblamientos, paralelismos, confluencias, entrelazamientos, inversiones e yuxtaposiciones– así como los

¹ Sobre el tema, véase los artículos “Mirror, Mirror, on the Wall” y “El cuerpo como texto político en el cuento de Valenzuela”, ambos citados en la bibliografía.

² Las traducciones de esta y de otras citas posteriores cuyo idioma original no es el español, son mías.

³ Sobre el misticismo en el cuento lispectoriano, véase el artículo de Szklo, “‘O búfalo’: Clarice Lispector e a herança da mística judaica,” citado en la bibliografía.

⁴ Sobre el animal-máquina de Descartes, véase Derrida 2008:70-87.

espacios en que las narraciones se desarrollan revelan una configuración laberíntica. Contribuyen a esta percepción algunas sensaciones de aprisionamiento, oscuridad y errancia transmitidas por sus personajes. En *Simetrías* el espacio del primer cuadro, el centro clandestino de detención Buenos Aires, nos remite a un laberinto donde los gritos de los torturados resuenan por todo el ambiente, ejecutando al mismo tiempo un retorno a los orígenes de la especie: “Desde el otro lado de la pared llegan alaridos y no son de la selva si bien parecerían venir de arcaicos animales heridos en la profundidad de cavernas paleolíticas” (Valenzuela 1999: 149). El texto lispectoriano, a su vez, carga la errancia de la protagonista, de signos que alternan la expansión espacial y la prisión como ejemplarmente se puede observar en la súbita inversión del espacio, en la cual es la mujer encerrada en su abrigo marrón la que se siente aprisionada en las jaulas, observada por los animales que la miran desde el otro lado de las rejas. La formación laberíntica del relato se propone también en una alternancia de puntos de claridad y oscuridad, a través de un juego de mostrar y esconder que abre un punto de luz para cerrarlo a continuación. Este es el caso de la leona del inicio del cuento, que después de “amar” a su pareja reconstituye “sobre las patas extendidas la cabeza de una esfinge” (Lispector 1998: 136). Este gesto final dibuja una interrogación cuyo sentido borra la adversidad propuesta en este “pero era primavera” que inicia el relato, sumergiéndonos en el mito y adelantando que pese al hecho de que sea primavera –o tal vez por esto mismo– y de que los animales “se cristianicen” en esta estación del año, va a ocurrir una experiencia que tiene que ver con lo diabólico, promulgado por una transformación que sobrepasa los límites de la especie.

Estas formaciones en los dos cuentos se desplazan hacia la crítica de construcciones simbólicas históricas recorriendo inversamente los caminos oblicuos del pensamiento racional y de la institución de los valores morales, formados a partir de otros mitos creados con la intención de esconder y disfrazar la verdadera naturaleza del ser humano. En este sentido, la referida prosopopeya en *El búfalo –cristianización de los animales–* expresa la decepción del personaje al toparse con un mundo animal que refleja su propia experiencia existencial, es decir, al encontrar los mismos valores que rigieron su vida y de los cuales ella desea deshacerse:

En el pecho que sólo sabía resignarse, que sólo sabía soportar, sólo sabía pedir perdón, sólo sabía perdonar, y sólo aprendiera a amar, amar, amar. Imaginar que nunca experimentase el odio de que era hecho su perdón, hizo que su corazón gimiera sin pudor, y ella comenzó a caminar tan rápidamente que parecía haber encontrado un súbito destino. (Lispector 1998: 142)

Ahora bien, si conectamos estas imágenes de resignación compartidas por la mujer y los animales, a la revelación de que el perdón de la mujer –concebido como la más alta manifestación del amor en la doctrina cristiana– está lleno de odio, nos estaríamos potencialmente confrontando a la concepción que Nietzsche desarrolló del cristianismo, ligándolo a la moralidad de los esclavos y a su teoría psicológica del resentimiento⁵. Se añade a este aspecto crítico el hecho de que en el episodio de la montaña rusa, lugar privilegiado de la máquina, donde la protagonista experimenta su propia mecanización, la escritora presenta como espacios análogos el banco de la maquinaria y el de la iglesia. Por otra parte, los valores atribuidos a la mujer y a los animales revelan un doble movimiento en el texto lispectoriano. En el primero, ambos se aproximan. En el segundo, se exterioriza la ambivalencia de las construcciones simbólicas proyectadas en el discurso cultural articulado en torno a la mujer y a la bestia. Las citas anteriores se centran en el eje positivo de este alegato y, a la vez, anuncian

⁵ La doctrina que une el resentimiento y el cristianismo se extiende a través de todo el sistema filosófico de Nietzsche. Realizo la aproximación entre esta doctrina y el texto de Lispector basándome en *Ecce Homo* (2004: 95-98) y *Beyond Good and Evil*, sección 260 (1998: 153-156) y en el primer ensayo de *On the Genealogy of Morals* (1996: 3-38).

su significación contraria anticipada por el deseo del personaje principal, concretizado posteriormente en su encuentro con el búfalo. Es decir, que en este discurso exegético, mientras la bestia ya encarna la inocencia y la bondad naturales, ya representa la más absoluta crueldad, lo demoníaco y el salvajismo exterminador, la configuración imaginaria de la mujer parece atribuirle todos los valores morales de forma alterna, haciéndola oscilar entre la representación de la virtud o de la maldad absoluta.

Sin embargo, la coalición de la hembra a la naturaleza y, por consiguiente, a los animales, formulada en la construcciones simbólicas respecto a la feminidad –apoyándose en el cuerpo y todo el proceso de fecundidad asociado a la tierra, a las fases de la luna o a los movimientos cíclicos de los mares– presenta otras facetas más sutiles. Cuestión que se explicaría considerando que fue este mismo discurso el que excluyó a la mujer del campo de la razón, realizando, por medio de maniobras laberínticas, la configuración simbólica de la masculinidad asociada a la racionalidad y al poder creativo⁶. Es decir, que el pensamiento racional –asociado simbólicamente a lo masculino– aparta de sí todo lo que está fuera de su campo, buscando una afiliación de la hembra con la naturaleza y, por ende con la irracionalidad y los poderes mágicos:

El conocimiento racional ha sido interpretado como una trascendencia, transformación o control de las fuerzas naturales que construyeron la cognición mientras lo femenino se ha asociado con lo que el saber racional trasciende, ignora o simplemente pone al margen [...] – la inmersión en fuerzas desconocidas asociadas con el misterioso poder femenino. (Lloyd 1993: 2)

Lispector retoma este discurso para realizar una especie de unión mística con la naturaleza, la cual oscila entre la divinidad de la tierra y lo demoníaco del búfalo. Notamos este retorno hacia la naturaleza en los constantes movimientos de las manos de su protagonista hacia la “tierra difícil” (Lispector 1998: 140); en la necesidad de purificarse en el “agua negra del odio” excavando la tierra, y en aniquilar la subjetividad para volver a ser pura materia: “¿cómo abrir paso en la tierra dura y jamás llegar a sí misma?” (Lispector 1998: 138). Este proceso culmina en la comunión o en la absorción completa del personaje en las fuerzas naturales en el instante en que el búfalo la mira. De esta manera, vemos que la esfinge del inicio del texto no sólo cumple el rol de asociar lo femenino a la animalidad y a las fuerzas ocultas del mito, sino que también anuncia, por su hibridismo, la transformación acaecida en un encuentro, cuyo propósito parece ser una fluidez de formas realizado en la relación mantenida entre la mujer y la bestia. Esta fluidez metamórfica no crea como en el mito la forma monstruosa, sino que diluye todo en materia, ausencia de forma y liquidez dionisiaca, alcanzada por una relación sostenida en un desplazamiento de un orden hacia otro, logrando por tanto la desnudez de todo lo humano, llegando así a lo inhumano.

Otro aspecto sutil del laberinto elaborado por el pensamiento racional se denuncia más específicamente en el texto de Valenzuela. Éste mantiene relación con la separación de la racionalidad e irracionalidad que al centrarse en un primer momento en los animales puede expandir la exclusión hacia los seres de la misma especie. Adorno alude a este proceso al criticar el concepto de “dignidad humana” kantiana, visto como una estratagema, cuyo objetivo es ocultar el deseo de dominación:

Nada repugna más a la posición kantiana que el recuerdo de la semejanza del hombre al animal. [...] Los animales desempeñan para los idealistas el mismo papel que los judíos

⁶ La aproximación de lo masculino con la racionalidad alude a construcciones simbólicas que, como tal, pueden ser compartidas por hombres y mujeres. Es decir, que las asociaciones entre lo femenino y masculino con la irracionalidad o racionalidad, siendo operaciones simbólicas, se alejan de las diferencias sexuales, aunque interaccionen con las construcciones sociales relativas a los géneros o a la sexualidad. Para un desarrollo más específico del tema, consultar Lloyd (1993: vii-xix).

para el fascismo. Insultar al hombre como si fuera animal –esto es el idealismo genuino (Adorno 2002: 80).

Evidentemente, esta reflexión provocativa y quizás exagerada nos induce a ampliar esta perturbadora exclusión, a todas las minorías, incluyendo a las mujeres así como a todos los regímenes políticos autoritarios. Este movimiento de exclusión dirigido primero a los animales, separa al hombre de la naturaleza y le confiere el dominio sobre todo lo que hace, parte de la misma a la vez. En este sentido, el desplazamiento hacia la naturaleza de un ser humano abre la posibilidad de animalizarlo.

El cuento de Valenzuela expresa cabalmente la animalización de los enemigos de una dictadura latinoamericana en la práctica de la tortura y se puede verificar esta experiencia en varias estancias narrativas. El ejemplo más claro de esta animalización se da por analogía entre las torturadas y las cucarachas, resaltando la crueldad de los torturadores: “a acostarse con las piernas abiertas, más abiertas. Que no mueran en pie como soldados, que revienten panza arriba como cucarachas” (Valenzuela 1999: 146). Sin embargo, se elabora de forma más sutil la configuración de la “amante del coronel” como doble del orangután en la apertura y el cierre del relato. En el primer caso, se reconoce que las dos muertes “atan dos cabos del mito, cierran el círculo” (Valenzuela 1999: 144). En el segundo, se refuerza la coincidencia de su destino: “En cuanto al otro par –el mono y la mujer sobre la consabida mesa–, como fruto del haber sido tan amados, lo único que encontraron fue la muerte” (Valenzuela 1999: 153). Este juego con la animalización desempeña un papel ambivalente en el texto. Por una parte, de la misma manera que la dictadura argentina bestializa a sus víctimas, los torturadores pasan por el mismo proceso para poder ejercer completamente su crueldad, recuperando el instinto asesino conferido al animal: “Nosotros apenas –gozosamente las matamos” (Valenzuela 1999: 146). Por otra parte, lo que Deleuze y Guattari conceptuaran como “devenir-animal,” es decir, el mantenimiento en el borde entre las dos especies, parece funcionar para las prisioneras como defensa. Es precisamente este proceso lo que las mantiene en silencio, absteniéndolas de denunciar a sus compañeros⁷.

La animalización de los enemigos cumple un papel fundamental en la práctica de la tortura. Derrida (2008: 105-114) hace una reflexión bastante productiva respecto a la cuestión de la posibilidad de la muerte de los animales, analizando las similitudes entre el sistema filosófico de Descartes, Heidegger y Levinas. A riesgo de simplificar esta compleja y fascinante reflexión, quisiera subrayar apenas un aspecto abordado por el filósofo francés: “Matar o sacrificar un animal, explotarlos hasta la muerte –nada de esto siguiendo esta lógica, constituye un asesinato de hecho. [...] La causa de esto es que el animal, en el fondo, siendo incapaz de ser víctima de un asesinato, no muere” (Derrida 2008: 110). Desde ahí se concluye que animalizar al enemigo no sólo delega psicológicamente al torturador un pleno poder sobre la naturaleza, sino que también lo libra del aspecto jurídico de la cuestión. En *Escritura y secreto*, Valenzuela analiza la práctica de la tortura en lo que concierne a la siempre posible muerte del torturado bajo otro ángulo, relacionando la transformación psíquica del torturador con un poder demiúrgico:

Siendo la excusa de la tortura el obtener información, la pasión del interrogatorio trasciende al torturador y lo empuja a ir más lejos. Al castigar y penetrar el cuerpo del otro, al reventar el cuerpo del otro, podemos conjeturar que el torturador exige saber algo de sí mismo, busca una respuesta no tanto a las preguntas prácticas como a esas otras, informables, para las cuales no hay palabras y con las cuales quizá sólo el cuerpo pueda

⁷ En este estudio me atengo al devenir animal, entendido como un proceso inconcluso de composición entre dos cuerpos (sin órganos) definidos por correspondencias de movimiento e intensidad de partículas –en este caso propiciada por una mirada correspondida– intercambiadas entre el ser humano y el animal. No se trata de una cuestión de imitación ni de mantener una relación sexual con el animal, sino de una relación de proximidad, enfocando en lo bestial como un elemento compartido por ambas las especies. La base de esta interpretación se encuentra en *A Thousand Plateaus* (Deleuze y Guattari 1987: 272-79).

conectarnos. Y el cuerpo no habla, no se manifiesta, de ahí el reclamo a través del dolor. Dolor absoluto infligido en el otro por el torturador que, durante el tiempo sin tiempo de la tortura, quizá sienta que ha logrado burlar las inexorables leyes de la vida y de la muerte. (Valenzuela 2003: 68)

En el relato de la escritora argentina, el poder demiúrgico de conceder o negar la muerte a sus semejantes asociado a lo demoníaco por medio de la práctica de la tortura establece una relación con la mirada en la medida que los torturadores, para ejercer este poder, miran a sus víctimas al mismo tiempo que se protegen de su mirada: “Nosotros las miramos pero ellas no nos ven. Están encapuchadas o les hemos vendado los ojos. Las miramos de arriba abajo y también por dentro” (Valenzuela 1999: 145). “Simetrías” explora el poder de la mirada desde diversas perspectivas. Entre ellas se incluye la que establece relación con la teoría del panoptismo desarrollada por Foucault en *Vigilar y castigar* así como la mirada perversa concretizada en la cita anterior y sugerida por el siguiente fragmento: “Mirar hay que mirar, porque si uno da vuelta a la cara, si uno siente lástima o repugnancia, aquello a que estamos abocados deja de ser sublime” (Valenzuela 1999: 147). Sin embargo, me limito a examinar aquí la mirada intercambiada entre seres de diferentes naturalezas en dos aspectos diversos. El primero concierne una vertiente mítica tocante al acto de corresponder a una mirada paralizante y a las consecuencias de este acto. El segundo atañe a la interpretación psicológica de la bifurcación entre el ver-ser visto y a la perversión que esta relación dialéctica puede suscitar.

Empecemos, entonces, por las estrategias y por los pasos rituales aplicados por las protagonistas de los dos cuentos para atraer la mirada de la bestia. Es posible discernir en este proceso dos etapas rituales relacionadas con la brujería, concerniendo una a la selección de un animal para aislarlo de su grupo, y la otra a su captación para realizar con él un pacto⁸. Evidentemente favorece la tarea de seducción de las mujeres el hecho de que las bestias ya están anticipadamente aisladas de su ambiente natural y encerradas en un jardín zoológico. Planteo que en los dos relatos existe una similitud entre las tácticas empleadas en la captación de la atención del animal y que éstas corresponden al mimetismo, entendido aquí como un juego situado en el campo de la visión, cuyo objetivo consiste en presentarse a la percepción de los animales como un ser semejante a ellos. En este sentido los personajes de las narraciones aquí comentadas repiten la misma estratagema utilizada por Pasífae en el mito del Minotauro. Si consideramos la propuesta de Caillois de que los seres vivos –hombres o animales– se rigen por una ley del disfraz, podemos especular sobre la posibilidad de que se incorporen las mismas tácticas encontradas en la naturaleza al proceso de seducción que se desarrolla en estos relatos⁹. Es decir, que las protagonistas adoptan una serie de gestos y movimientos corporales que producen cambios en la apariencia exterior, así como una mudanza en el ritmo de sus movimientos para travestirse en un animal.

Siguiendo la clasificación del mimetismo propuesta por Roger Caillois –el travestismo, el camuflaje y la intimidación– se percibe que en los dos relatos las protagonistas utilizan una imitación de cierta forma relacionada con el travestismo, para hacerse pasar por un ser de otra especie y así despertar la atención de la bestia¹⁰. En cuanto a la intimidación, quiero detenerme en sus conexiones con la mitología para explicar el final enigmático de *El búfalo*. Advierto esta tendencia al travestismo en el texto de Lispector en dos instancias que se complementan para borrar la figura humana y plasmar una semejanza entre la protagonista y la bestia. El primero

⁸ Sobre estas fases del proceso del devenir-animal, véase Deleuze y Guattari (2003: 243- 48).

⁹ En *La máscara de Medusa*, Caillois afirma que “en el mundo de los seres vivos hay una ley de puro disfraz: hay una inclinación a hacerse pasar por otra cosa o persona claramente percibida, indisputable; necesidad que de ninguna manera considera biológica o conectada a la lucha por la supervivencia o a la selección natural” (mi traducción, Caillois 1964: 75).

¹⁰ Sobre los tipos de mimetismo y su relación con el comportamiento de los seres humanos, véase Caillois 1964: 55-102.

tiene que ver con la reiteración obstinada del narrador de que el personaje lleva un abrigo marrón de lana. Lo inusual de llevar este vestuario en la primavera, confirma, a mi ver, la simulación. El segundo recurso, alude a una insistencia en movimientos corporales que parecen adaptarse a los de los animales: “Bajó de nuevo la cabeza y se quedó mirando al búfalo a lo lejos. Dentro de un abrigo marrón” (Lispector 1998: 143). El cuento termina enigmáticamente en una repetición de movimientos que de cierta manera también recuerdan los movimientos de un animal: “meneaba la cabeza” y “negaba con la cabeza” (Lispector 1998: 146). De la misma manera, Valenzuela, incorpora el devenir-animal de la protagonista recurriendo al uso de accesorios externos y cambios de conducta que sugieren una adaptación al mundo animal. Pienso aquí en el primer encuentro descrito entre la mujer y el mono, en el que ella se le presenta literalmente como comida –“está peinada con un largo rodete coronándole la frente, lo que entonces quizá se llamaba una banana” (Valenzuela 1999: 146) – en la repetición de los mismos movimientos del antropoide –“el mono ladea la cabeza, la mujer ladea la cabeza” (Valenzuela 1999: 148)–, en la mutación de su comportamiento –“retornos cada vez más destemplados” (Valenzuela 1999: 149)–, así como en la alteración de su apariencia punteada por sus regresos a casa “cada día más desgredada” (Valenzuela 1999: 150).

Volvamos al mimetismo que Caillois clasificó de intimidación con el propósito de explicar el final de *El búfalo*, cuya clave se encuentra en la expresión “resbalaba hechizada” (Lispector 1998: 146), que indica a la vez la consecución del deseo de odio y el desplazamiento de la bestia hacia el campo de lo demoníaco. El investigador francés ve en la mezcla de fascinación y terror de los seres humanos frente a un ojo cuya mirada paraliza, haciéndolos perder la consciencia, el movimiento y la voluntad, una relación profunda con el origen de algunos mitos creados como un intento de otorgar al ser humano el control y el dominio de este poder para usarlo en su beneficio. La cabeza de Medusa –entendida como la máscara con la cual Perseo vence a sus enemigos– sería un ejemplo paradigmático de este intento. Controlar esta fuerza significa adquirir un poder inmensurable contra el cual “no puede haber ninguna apelación precisamente porque es ilusorio y mítico, en resumen, una invencible hipnosis” (Caillois 1964: 102). Transponiendo estas reflexiones hacia *El búfalo* se observa que este odio en estado puro debido a su estado natural –o, si queremos, la esencia del odio– sólo se encuentra en la naturaleza y el personaje lo busca en los animales encarnados aquí como instrumento de almacenamiento de lo demoníaco. De esta manera, se puede inferir que lo que se persigue, en realidad, es una experiencia mágica, en la cual el animal le transfiera a la mujer este sentimiento en estado puro, para que en su posesión ella pueda controlar a sus enemigos.

Sin embargo, el relato de Lispector nos sorprende con una inversión súbita de los acontecimientos en la que el animal toma posesión de la mujer a través de su mirada. Tal tergiversación se basa en la retribución de la mirada de la bestia, incorporando así la idea de la limitación del poder de la visión humana, basada tanto en el mito –Perseo mira la imagen monstruosa de Medusa reflejada en el espejo para protegerse de la magia– como en la naturaleza. Me refiero no sólo a la delicadeza del ojo, sino también a algunos efectos ópticos que dificultan la percepción. Observemos la insistencia con que el narrador enfatiza los ojos del animal y la mirada intercambiada entre la mujer y el búfalo:

Ella no miró la cara. Miró sus ojos. Y los ojos del búfalo, los ojos miraron sus ojos. Ojos pequeños y rojos la miraban. Los ojos del búfalo. Espantada por el odio con que el búfalo la miraba sin querer ni poder huir, presa del mutuo asesinato. Presa como si su mano se hubiese pegado para siempre al puñal que ella misma clavara. (Lispector 1999: 146)

Al conjugar la creencia mitológica en el mal de ojo y la cita anterior, se percibe claramente que el búfalo es el poseedor de este ojo embrujador, cuya mirada le hace perder la conciencia, el movimiento, la voluntad y, quizás, la vida, subrayando indirectamente la ingenuidad del ser humano en pensar que puede controlar o absorber las fuerzas de la naturaleza. Por una parte, Lispector recurre al pensamiento mitológico y a las fuerzas diabólicas que emanan de ello para desenmascarar la prepotencia humana que ha creado toda una mitología no sólo en relación al poder del hombre sobre la naturaleza, sino también acerca

de la creencia de que todo fue creado para su exclusivo beneficio. Por otra, se advierte el peligro que todo proceso de integración a la naturaleza conlleva: la pérdida de la subjetividad y la dilución del ser en la gran máquina cósmica.

Valenzuela refiere a lo diabólico desde otro ángulo, alejándose de la concepción demonológica mítica, basada en una experiencia conflictiva con las potencias malignas – objetivamente representadas– para vencerlas o someterse a ellas. Así, conjura en el texto fuerzas emparentadas con lo demoníaco en el sentido que éste adquiere al trasladarse de su figuración mítica y religiosa hacia una identificación con algo que se nos presenta como incomprensible, aunque se pueda sentir su realidad revelada en el acaecer de un estado inmanente en un proceso siempre incompleto. Entre estas fuerzas se encuentra el inconsciente percibido como “lo no aclarado y no aclarable [que] se impone desde las profundidades de la vida psíquica del hombre” (Jaspers 1953: 98). Para realizar esta operación, la autora se centra en el campo de la visibilidad que, como advirtió Lacan, se manifiesta siempre de forma enigmática:

En esta cuestión de lo visible, todo es una trampa, y de una extraña manera se entrelazan. [...] No existe una sola de las divisiones, sólo uno de los dos lados que la función de la visión presente, que no nos sea manifiesto como un laberinto. Así que comenzamos a distinguir sus varios campos, percibimos cada vez más hasta qué punto ellos se interconectan. (Lacan 1978: 93)

La repetida escena en que mujer y mono se miran hace confluír dos juegos de seducción interrelacionados, que desvían la consecución de la bestialidad hacia una mirada que integra el campo de la visión a la órbita del deseo, situándonos frente a lo que Lacan clasificó de pulsión escópica, fundamentada en la relación dialéctica entre el ojo y la mirada. El primero empieza con el mimetismo que le concede una máscara, tras la cual la mujer, toda ella embelesada en una mirada, observa el objeto de su deseo, en este caso, el orangután. El segundo juego se presenta como la continuidad de la mascarada que el mimetismo inicia. Situada en un punto privilegiado de observación –detrás de la máscara– la protagonista libera una mirada que no sólo se desliga de cualquier pudor, encarando lujuriosamente a la bestia, sino que da rienda suelta a las fantasías y pierde, por consiguiente, las referencias con lo que podríamos llamar “realidad objetiva”. Nos encontramos así con una sexualidad que se suspende en la mascarada o juego que antecede el acto sexual, y, desde este espacio privilegiado en que mira y se deja mirar, alcanza su satisfacción: “El mono hurga entre su densa pelambre colorada, la mujer apoya los pechos contra la baranda y se pasa suavemente la lengua por los labios. El mono se entrega al desenfreno, la mujer lo mira y mira y mira” (Valenzuela 1999: 148).

Desde ahí se percibe que la perversión tratada en el texto no refiere a la bestialidad sino a una especie de voyeurismo, donde el personaje fantasea provocar el antropoide y lo observa mientras éste se masturba. Si aceptamos estar aquí frente a un caso de voyeurismo, la situación se problematiza en la medida que el mono participa del juego no como elemento esencial, sino como pieza sustituible, ya que según la interpretación psicoanalítica el *voyeur* ve el objeto como ausencia: “Lo que el *voyeur* procura y encuentra es sólo una sombra, una sombra por detrás de la cortina. Allá él fantaseará cualquier magia de presencia” (Lacan 1978: 182). Este voyeurismo se relaciona a lo que Merleau-Ponty caracterizó de narcisismo fundamental de la visión cuyo fundamento es un acercamiento de lo visible en el cual la mirada también palpa: “Ella sólo mira, pero en este mirar se le va la vida, se le va el alma, se le estira un tentáculo largo que alcanza hasta la piel tan sedosa del mono y la acaricia. El mono sabe responder a la mirada de la mujer enloqueciendo de goce” (Valenzuela 1999: 152). En este acercamiento sujeto y objeto se mezclan pues el sujeto que mira el mundo, y el que es mirado desde el exterior concomitantemente: “[no se trata sólo] de ver en el exterior el contorno de un cuerpo que uno habita, sino especialmente de ser visto por el exterior, de existir dentro de ello, de emigrar hacia ello, de ser seducido, capturado, alienado por el fantasma” (Merleau-Ponty 1968: 139).

La confrontación de la emergencia de pulsiones inconscientes plasmadas ficcionalmente en el voyeurismo a la aproximación mítica que propuse en el inicio de este estudio resulta en

una bifurcación de intenciones textuales en direcciones complementarias. En primer lugar, se retoma el tema de atracción de la mujer hacia la bestia presente en la mitología universal para desmaterializarlo, pues se desplaza lo que a principio del cuento se aproximaba a la fábula de un amor inusitado, a un juego cuyo objetivo es recuperar a través de la mirada el objeto perdido del deseo. Con este artificio se invalida no sólo cualquier posibilidad de amor entre seres de naturaleza diferente, sino que también la contingencia de una humanización del animal. En este sentido, el animal ocupa un espacio vacío con una presencia que podría ser transferida a cualquier otro objeto. En segundo lugar, la actuación de la pulsión en una relación aberrante revalida la posición inicial de que la bestia habita los más profundos rincones de la psicología humana, transfiriendo la representación simbólica del laberinto al inconsciente y contradiciendo a la vez todo el idealismo que rechaza lo bestial en el ser humano. El cuento de Valenzuela insiste en mostrar la bestia que llevamos dentro de nosotros en todas las instancias posibles, recalcando incluso que sobrepasamos lo bestial no sólo por la larga historia de la explotación del animal en nuestro beneficio, sino también por la simple razón de que lo demoníaco –conferido a la bestia como representación de la maldad absoluta– se encuentra en realidad en el ser humano, conformado en su crueldad con sus semejantes.

En cuanto al narcisismo que Merleau-Ponty advirtió en la mirada, nos interesa retener aquí la absorción del sujeto por el mundo exterior –realizada a través del campo de la visión– como tema presente en los dos cuentos comentados, aunque plasmados diversamente por dos concepciones de lo demoníaco correlacionadas respectivamente con la experiencia mítica y con el inconsciente. Sin embargo, estas concepciones comparten la revelación de una animalidad latente en el ser humano, la cual fue reprimida a fin de que la cultura y la vida social pudieran desarrollarse y perdurar, supliendo la carencia natural del hombre y facilitando su subsistencia en un medio hostil. De esta manera, el mito, lejos de ser el fruto de una ficción delirante, se conecta a una realidad oculta. No sorprende, pues, que Freud haya elaborado, a partir de la adaptación del mito de Edipo a la tragedia de Sófocles, los fundamentos que sostienen la teoría del inconsciente: el complejo de Edipo y el de castración.

Otro aspecto que nos interesa específicamente es la característica del mito de repetir, condensar y fijar imágenes, lo que lo aproxima al lenguaje y a las artes, compartiendo con ellos la posibilidad de crear metáforas. Interpretamos aquí el laberinto como la metáfora de instrumento de ocultación al servicio de la cultura. Borges lo interpretó metafísicamente como metáfora del universo, diferenciando el laberinto mítico del de la realidad en lo que concierne al hecho de que en este último no hay ni libertadores, ni salvación:

No habrá nunca una puerta.
Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin (Borges 1989: 364).

Sin embargo, aun sabiendo que no hay liberación, seguimos produciendo mitos quizás para defendernos de una realidad que nos muestra nuestros límites: la sombra inhumana de lo humano.

En los dos cuentos estudiados aquí dos protagonistas mujeres –no por acaso sin antropónimo– intentan recuperar la elemental relación del ser humano con el animal, reconociendo la realidad que el pensamiento filosófico racionalista e idealista ocultó y que consiste en el trazo bestial compartido entre los seres vivos. Ninguno de estos relatos se presenta como reelaboración mítica, sino como un retorno al mito para revelar nuestra primitiva naturaleza, denunciando la serie de engaños creados –productos de ficciones delirantes– para conservar el antropocentrismo. Somos animales en quienes la cognición creó la vanidad y un absurdo sueño de dominar primero la naturaleza y después a sus semejantes. No se trata aquí de negar las barreras que separan a los hombres de los animales, sino de reflexionar sobre esta diferencia para indagar, aislándola del antropocentrismo, la verdadera

condición del ser humano ya que estos dos personajes, al mirar las bestias, se buscan a sí mismas. De este modo, estas escritoras reiteran de diferentes maneras que el animal –aunque ni hable, ni responda a nuestras preguntas, ni tenga ego o inconsciente– mira y desde esta mirada él también nos interroga. La construcción laberíntica en ambas escritoras referirá así, en última instancia, a las infinitas galerías de la mirada, la misma que encerró la visión deseante de Pasifae y la inmólación de su hijo sólo para reconfirmar el vano y egoísta heroísmo de Teseo.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. (2002). *Beethoven: The Philosophy of Music*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: Ann Harbor: The University of Michigan Press.
- Borges, Jorge Luís (1989). *Obras completas*. Vol.2. Buenos Aires: Emecé.
- . (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Caillois, Roger (1964). *The Mask of Medusa*. New York: Clarkson N. Potter, Inc.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (2008). *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Díaz, Gwendolyn (2001). “El Cuerpo como Texto Político en el Cuento de Valenzuela.” *Letras Femeninas* 27, 1: 164-76.
- Freud, Sigmund (2005). *Tótem y Tabú y Otras Obras. Obras Completas XIII*. 2ª Ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Jaspers, Karl (1953). *La Fe Filosófica*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Lacan, Jacques (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton & Company.
- Lispector, Clarice (1998). *Lazos de Familia*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Lloyd, Genevieve (1993). *The Man of Reason: Male and Female in Western Philosophy*. 2nd Ed. London: Routledge.
- Magnarelli, Sharon (1995). “Simetrías: Mirror, Mirror, on the Wall.” *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 69, 4: 717-25.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968). *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *On the Genealogy of Morals: A Polemic*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- (1998). *Beyond Good and Evil*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- (2004). *Ecce Homo: How One Become What One Is*. New York: Algora Publishing.
- Szkló, Gilda Salem (1989). “‘O búfalo’: Clarice Lispector e a herança da mística judaica.” *Remate de Males* 9: 107-113.
- Valenzuela, Luisa (1999). *Cuentos Completos y Uno Más*. México: Alfaguara.
- (2003). *Escritura y Secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.