

EL DEVENIR ANIMAL DEL SUJETO FEMENINO: TARAZONA, LISPECTOR, BRAIDOTTI

The becoming-animal of the feminine subject:
Tarazona, Lispector, Braidotti

Francisco Serratos¹

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 12 de enero de 2016

1- Nacionalidad: Mexicana. Grado: Doctor. Especialización: Literatura latinoamericana y filosofía política.
Adscripción: Universidad de Sichuan. Correo electrónico: arboladentro@gmail.com

Resumen

La obra de la escritora mexicana Daniela Tarazona (1975) guarda ciertas similitudes con la de Clarice Lispector. Ambas recurren a elementos narrativos como la extrañeza y lo fantástico en algunas de sus novelas, pero sobre todo en dos: El animal sobre la piedra (Tarazona) y La pasión según G. H. (Lispector), donde abordan la identidad femenina desde los límites de la biología. Los personajes sufren mutaciones que las llevan a transgredir los roles de género tanto psicológicos, sociales y biológicos que las encarcelan; para lograrlo, deben transmutar hacia lo animal. Por medio de un método comparativo, se analizan estas dos novelas a través de la filosofía de Rosi Braidotti, quien a su vez retoma las ideas de Gilles Deleuze sobre el devenir-animal y el devenir-mujer.

Palabras clave: Tarazona, Lispector, Braidotti, Deleuze, devenir-animal.

Abstract

The work of Mexican author Daniela Tarazona (1975) shares certain similarities with the work of Clarice Lispector. In a few of their novels, both writers make use of narrative techniques such as inherent oddity and fantasy, particularly in El animal sobre la piedra (Tarazona) and A Paixão Segundo G.H. (Lispector). These works confront the experience of feminine identity from the limits of biology. Their characters undergo mutations that lead them to transgress the psychological, social and biological gender that imprisons them; in order to succeed they must morph into the animal. Using a comparative method, both novels are analyzed through the philosophical lens of Rosi Braidotti, who in turn takes the ideas of Gilles Deleuze on the becoming-animal and becoming-woman.

Keywords: Tarazona, Lispector, Braidotti, Deleuze, becoming-animal.

Introducción

Daniela Tarazona, nacida en 1975 en la Ciudad de México, pertenece a una generación relativamente joven de escritoras que ha poblado, al menos desde hace más de diez años, cada vez con más fuerza el panorama de la literatura mexicana contemporánea. Nombres como los de Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel, Valeria Luiselli, Vivian Abenshushan o Eve Gil, representan estéticas que coinciden en la divergencia al provenir cada una de ellas de distintos *backgrounds* culturales e intelectuales. No obstante, si se lee con atención cada una de las obras narrativas de estas autoras, coinciden en un punto que, aunque abordado desde una perspectiva distinta, destaca por su desconfianza del realismo tan manido en la literatura mexicana desde principios del siglo xxi, una literatura cargada de policías, detectives decadentes, narcotraficantes míticos y novela negra. Las escritoras mexicanas, en su mayoría, han optado por el ensayo experimental (Abenshushan), lo fantástico (Nettel), la ficción especulativa (Gil), la teoría (Rivera Garza) y los tiempos paralelos (Luiselli).

Los personajes de Tarazona, al igual que los de Luiselli en *Los ingravidos* (2011) o Nettel en *El huésped* (2006), por nombrar sólo dos ejemplos, habitan otra dimensión: lo extraño, la mutación y lo fantástico son una constante. Los cuerpos de las protagonistas de estas novelas experimentan mutaciones y deformaciones que exponen por un lado crisis internas, ya sea de personalidad o psicológicas, y por otro crisis externas o sociales que de manera simbólica señalan la realidad de la mujer en las sociedades posmodernas. En el caso de Tarazona, de quien nos ocupamos en este artículo, debutó en el año 2008 con la novela *El animal sobre la piedra*, una obra que fue bien recibida por la crítica y en la cual se nota la influencia de la autora brasileña Clarice Lispector, influencia que se confirma en el siguiente libro ensayístico de Tarazona, *Clarice Lispector* (2009). Tres años más tarde, publica *El beso de la liebre*, novela que podría catalogarse de fantástica y donde continúa la misma poética de lo extraño y lo irreal que inició con *El animal sobre la piedra*: son historias de dos mujeres extraordinarias para su contexto tanto literario como real.

Además de ello, al igual que Tarazona, Lispector se coloca dentro de una tradición similar, pues mientras la mexicana se desenvuelve como escritora en un ambiente literario femenino totalmente experimental, la brasileña por su lado, como señala Dos Santos Silveira (2009), surgió como autora en plena vanguardia promovida por la Semana de Arte Moderno del año 1922. Brasil, dice Santos Silveira, “no adoptó a nivel literario una postura mimética; por el contrario, los mismos brasileños califican a su vanguardia como ‘antropófaga’, es decir, devora y consume el aire innovador proveniente de Europa y lo interioriza para mezclarlo con lo más autóctono del país” (s/p). Esto contrajo una renuncia también del realismo y promovió, como con la generación mexicana de escritoras, una vanguardia que alcanzó uno de sus puntos culminantes en la prosa de Lispector y otros escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado y João Guimarães Rosa.

En este texto, se expondrán los vasos comunicantes entre la ópera prima de Tarazona y la influencia de Lispector, en especial *La pasión según H. G.*, dos obras peculiares que comparten similitudes no sólo en cuanto cuestiones estéticas y temas, sino en cuanto a las propuestas sobre el cuerpo femenino y sus mutaciones. Para analizar este último punto, se retoman las ideas de la filósofa Rosi Braidotti, quien a su vez retoma las ideas de Gilles Deleuze acerca del devenir-animal.

Dos mutaciones de lo mismo

Desde la intencionalidad de las autoras existe una similitud entre *El animal sobre la piedra* y *La pasión según G. H.* (1964). Dentro de la obra de la brasileña, es la primera novela que escribe en primera persona, dando voz a una protagonista que abunda en la autoreflexión; toda la historia pareciera que sucede en la mente de G. H. y los acontecimientos son parte de un pasado percibido como remoto. Por otro lado, Tarazona aseveró en una entrevista para la *Revista Ñ*, de Argentina, que el proceso de creación de la novela, como la propia historia de la protagonista de *El animal*, sufrió varias transformaciones: “Cambié el relato de tercera primera persona y empecé a meterme en la metamorfosis – cuando de pronto volví a leer lo que había escrito, me asustaba... Era un gran extrañamiento. No podía entender, no tenía el registro mental de cómo habían salido esas palabras. Había sido un trance. Me dio una sensación abismal” (Hax 2011). Hay una experiencia del extrañamiento tanto en el plano autoral como ficcional debido a que las experiencias narradas en ambas novelas aluden a una transformación que no puede ser narrada a través de un testigo, sino del individuo mismo que la experimenta. En esta caso, se trata de dos mujeres con distintos contextos sociales, pero que sobreviven a una crisis interna similar. Las dos describen su mutación hacia un plano más elevado del que les tocó vivir.

Tarazona, a diferencia de Lispector, no condena a la soledad a su personaje principal, la acompaña de dos testigos cuya credibilidad parece sospechosa. La misma narradora reflexiona sobre el papel de sus dos compañeros, los cuales, para añadir aun más extrañamiento y sospecha, son un hombre al que sólo se le conoce como “mi compañero” y su mascota, un oso hormiguero llamado Lisandro: “El papel del testigo es reconocer los hechos” (Tarazona 2008: 47), es decir, ellos no dan crédito de la experiencia, solamente, para comprobarla, necesitan atestiguarla, mirarla. “Los testigos suelen ser personas débiles que se dejan llevar por sus pasiones y oscurecen lo que ven”, continúa la voz narradora, y concluye lo siguiente: “En la vida propia, en ese limbo donde uno es uno mismo y se percibe el pulso de las vísceras, no hay otro que pueda hablar en nuestro nombre” (47). G. H. en su *Pasión*, al contrario, ofrece una perspectiva brumosa de su propia experiencia y está sola: “...estoy buscando, estoy buscando. Estoy intentando comprender. Intentando dar a alguien lo que viví y no sé a quién, no me quiero quedar con lo que vivo” (Lispector 2010: 19). De hecho, los reiterados momentos en que G. H. se dirige a alguien más, interpelando a un interlocutor, son una prueba más de su inevitable soledad. En tanto que Tarazona parece responder a ese clamor silente: “Yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que pueda atestiguarlo” (47).

En *El animal sobre la piedra* se presenta una mujer cuya personalidad es diferida en el relato, no se introduce desde un inicio, sino que se prolonga y se densifica conforme da cuenta de su crónica mutante. Su nombre, marca identitaria, no es revelado hasta casi a mitad de la novela, debido a que la narradora no puede recordarlo. Aparece garabateado en el diario que utiliza para registrar su mutación: “Me llamo Irma” (79). Su lugar de procedencia es incierto, sólo se intuye que es ciudadana, como G. H., pero a diferencia de ella, quien se contextualiza mejor (mujer burguesa que vive en un departamento lujoso en Río de Janeiro), Irma parece tener una memoria atrofiada. Dentro de la obra existen espacios blancos, lagunas textuales que la voz no puede llenar. Irma está condenada a un exilio exterior, necesita aire, luz, apertura. G. H. vive un encierro abrumador: el departamento donde ocurre la historia se convierte en

un filtro del universo: es un no-lugar, es decir los lugares pasan a través de él. Para Irma es menester escapar de la ciudad, así que decide empacar e irse a una playa extranjera cuya localización geográfica tampoco es identificable.

La vida pasada de las dos no concuerda con la situación actual que viven, es decir, narran desde una estado liminal en el que experimentan un desdoblamiento, por lo que lo pretérito se presenta como algo difuso, ajeno a ellas. En lo que difieren es en la forma en que narran. Tarazona optó por una estructura capitular, especie de diario donde Irma registra sus pensamientos y acciones, pero esta división, al contrario de dar orden, tiene una función distinta, es decir los blancos y capítulos son un intento por ordenar el silencio y no el relato. Esto concuerda con la mutación de Irma porque pareciera depurarse de todo lo que vivió antes de convertirse en un animal: “Nada de lo que imaginé antes se parece a lo que vivo hoy: si rememoro el discurrir de mis días pasados, su cadencia predecible, podría concluir, incluso, que nací de una noche a otra en un cuerpo que no era el de mi madre” (58). Lispector, en cambio, ofrece un fluir de consciencia sin pausa, un magma narrativo que se desborda de la mente de G. H. sin principio ni fin, parece comenzar *in media res*. De nuevo, en lo que coinciden, es una consciencia del narrar. Ambas quieren, y saben, que necesitan contar lo que les está sucediendo. Lo único que muta de G. H. e Irma es su cuerpo, *no su consciencia*. La segunda, por ejemplo, no entiende lo que le sucede, al menos no sabe el final de su proceso corporal, pero le interesa escribirlo y analizarlo: “Ahora no sé si lo que anoté en las páginas sea cierto” (111), y más adelante, cuando su mutación está muy avanzada, el acto de escribir se le dificulta:

Mi compañero, ahora mismo, me ayuda a escribir, yo le dicto [...] Intenté escribir en la cama y acostarme boca abajo, sobre mi libreta, pero no puedo. Mis extremidades delanteras son capaces de andar por las paredes de roca —lo hice ayer— pero no consigo realizar tareas que requieran detalles o precisión”. (123)

El caso de Lispector conduce a un extremo metafísico, por el contrario, debido a que la propuesta de *La pasión según G. H.* estriba en una imposibilidad del ser, y todo lo que confirme ese ser, el lenguaje, la memoria, el cuerpo, es puesto en duda; no son indicios de verdad, sino de una imposibilidad de la verdad (véase Somerlate 1992). Para la crítica especializada en la obra, G. H. pasa por una experimentación mística que la lleva al origen de la vida, en comunión con la naturaleza y Dios, pero esta comunión tiene como consecuencia a disolución del ser. Kabbenhof (1995) señala que esta obra de Lispector es una renuncia del mundo material (“withdrawal from the world”), de lo que está compuesto, un viaje hacia la nada blanca, vacía y aerífera. Más adelante se refutará esta tesis siguiendo las teorías de Braidotti. Si bien Irma no tiene un modelo mutante, G. H., sí: la cucaracha que encuentra en la habitación de su sirvienta es el modelo de su transformación debido a que es un ejemplo de materia pura, en estado bruto, del mundo y del universo. Podría decirse que G. H. *incorpora* esa materia a su ser, mientras que Irma, por otro lado, lo que necesita no es incorporar, sino expulsarse de ella misma: lo que le impide llegar a ser es lo que ya ha sido: “Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí” (126).

Cabe apuntar que las dos se dirigen hacia un origen que excede su situación óptica; se conciben como especímenes cuya involución ha sido interrumpida y el llamado de ese origen, inscrito en su cuerpo,

sobrepasa sus voluntades. En *Lispector*, la cucaracha es tomada como modelo del origen, como un ser ejemplar no de la evolución, sino de la permanencia: la cucaracha ha sido la misma a través de los siglos: “Lo que siempre me repugnó de las cucarachas es que siempre me parecieron obsoletas y aún así actuales”. Es necesario aclarar que para la brasileña la evolución no necesariamente es concebida como algo positivo para la humanidad, porque lo que ella llegó a ser, siendo último eslabón del tiempo y de la materia, no es perfecto, de aquí que necesite volver a atrás, a su pasado prístino. G. H. lo demuestra con esta breve disertación sobre las cucarachas:

ya estaban en la Tierra, iguales a hoy, aun antes que hubieran aparecido los dinosaurios, saber que el primer hombre que había aparecido ya las había encontrado proliferando y arrastrándose vivas, saber que ellas habían sido testigo de la formación de las grandes cuencas de petróleo y carbón del mundo, y ya estaban durante el gran avance y luego la retirada de los glaciares [...] Yo sabía que las cucarachas resistían más de un mes sin alimento o agua. Y que hasta de la madera hacían sus sustancia nutritiva aprovechable. Y que, aún después de pisadas, se descomprimían lentamente y continuaban caminando. Aún congeladas, al descongelarse, seguían proseguían su marcha... Hace trescientos cincuenta millones de años ellas se repetían sin transformarse. (57)

De aquí que sea pertinente hablar de una involución, pero no con una connotación mala sino benéfica para Irma y G. H. Se sienten incompletas debido a que su estado completo (de humanas, *mujeres*) no corresponde con sus necesidades, por lo tanto es preciso viajar hacia atrás. La evolución es una violación del ser para *Lispector* debido a que su disposición biológica la colocó en un estado que se le presenta como adverso. Dice por boca de su personaje: “Trascender es una transgresión. Pero permanecer dentro de lo que es, ¡eso exige que no tenga miedo!” (92). La cucaracha, por esto, es pura, porque ha permanecido siendo ella misma, ha sido fiel a su materia y, en última instancia, es una “raíz” de vida. El origen que reclama a ambas protagonistas tiene este sentido: comunicarse con una parte de ellas mismas que habían olvidado. G. H. lo resume de la siguiente manera: “Pues lo que estaba viendo era incluso anterior a lo humano” (94).

Cuando la dieta de Irma va cambiando junto con ella, también se encuentra con una cucaracha en *El animal sobre la piedra* (129), y al igual que G. H., la ingiere, pero no tiene el mismo sentido debido a que solamente es un elemento más de su mutación, es decir no representa nada metafísico. Lo que sucede con ambas es que vomitan una sustancia extraña, inhumana, de su boca. Irma al masticar la cucaracha vierte veneno, mientras que G. H. vomita una sustancia extraña después de comerla. Esa es una característica común de su mutación, la excreción de sustancias ajenas al cuerpo femenino, como un veneno producto del hambre o de la furia. Irma, cuando duerme con su compañero, éste la muerde debido a una pesadilla: “Una sustancia cremosa me llenó la boca inmediatamente, esa fue la primera vez que secreté veneno” (118). Esto le produce un placer sereno, pacífico, al igual que G. H. cuando vomita el desayuno: “Para mí, después de vomitar, había quedado serena, con la cabeza fresca y tranquila” (174), como el animal que reposa la digestión después de la exhaustiva caza de la presa.

Después de que Irma llega a la playa, que conoce a sus dos amigos y que su transformación progresa, son muy pocos los acontecimientos que le suceden. Su “compañero” la lleva a ella y a Lisandro, el oso

hormiguero, a dar paseos por la playa y las calles. Y a pesar de que existe una complicidad entre los tres, es de extrañar que nadie más se percate de la mutación de Irma, la cual se manifiesta en su nueva piel, en sus tiernas garras y calvicie progresiva. Los demás personajes con los que se encuentra parecen tratarla como una mujer normal, mientras que la preocupación de Irma por ser descubierta parece sólo suceder dentro de su cabeza. La azafata en el avión, el farmacéutico y la enfermera no se sorprenden de ninguno de sus cambios notables, por lo que todo indica que Irma es víctima de un desorden mental. Aquí hay una gran diferencia con *La pasión según G. H.* Tarazona inyecta un poco de realismo al introducir este elemento de sospecha: desde el momento en que la novela no ofrece otra voz más que la de Irma, el lector puede suponer que la metamorfosis es simplemente un delirio de la narradora, de aquí que los demás testigos no se percaten de ninguna irregularidad en su aspecto físico. Cuando se les acaba la leña y el “compañero” decide ir a hacer unas compras, Irma lo acompaña arropada con una gabardina que oculta su cuerpo. Cuando llegan a la casa de la anciana comerciante, ella teme ser desnudada por la mirada de la anciana (118-119).

Una última similitud a remarcar, antes de pasar a la glosa teórica, tiene que ver con esa sospecha psicológica de *El animal sobre la piedra*. En uno de los tantos paseos por la playa que Irma da con su “compañero” y Lisandro, sucede un acontecimiento de lesa importancia para la interpretación de ambas novelas. Irma constantemente necesita ir a la playa, más precisamente a una piedra en la orilla de la playa, en donde toma el sol y se refresca durante horas, mientras que Lisandro vaga por la arena y hurga con su nariz en busca de comida, y el “compañero” nada y se distrae en el mar. Ella ya había mudado de genitalia, su vagina ahora era el de un animal. Recostada en la piedra, se siente “satisfecha, podría morir ahora, pienso. El ritmo de mi corazón disminuye poco a poco. El calor sobre mi piel me da placer. Me toco el sexo, trato de buscar lo que sentía, pero no lo consigo” (68). Es en este instante cuando el “compañero” sale del mar y se recuesta junto a ella y “veo que comienza a masturbarse”. Cuando termina, Irma ve que expulsa un líquido espeso y blancuzco: “El instinto me lleva a sentarme, encima, desnuda, y pego mi nuevo sexo a esa mancha de semen sobre la arena” (69).

A partir de aquí, Irma pensara que está embarazada e intentará cuidar de su cría ante las amenazas que ella percibe. Piensa que su embarazo obedeció más a un instinto que a una voluntad o deseo sexual. De hecho, como se afirmó más arriba, la concepción no fue por medio de la cópula. A diferencia de su madre, quien ha muerto desde el inicio del relato, y su hermana, un ser anodino y rejego de su origen, a Irma la clama una incógnita transcendencia: “Alcanzaré la consagración a través de mis actos. Por eso estoy embarazada, quiero procurar la descendencia, reproducirme” (120) y más adelante: “Mi madre y mi hermana no supieron sobrevivir con nuestras cualidades únicas” (144). Su transformación tiene un sentido ahora: es dominada por un instinto superior a su voluntad, a ella misma: la continuidad de la vida. Después de un huracán que azotó la playa, los testigos de Irma desaparecieron un día, quedando ella sola en la casa. Una vez allí, tiene la certeza de que es tiempo para encovar su huevo: “El cascarón ha comenzado a formarse. Ella respira” (151). Irma está convencida que su cría es femenina. El elemento materno también aparece en *La pasión según G. H.*; la cucaracha y su metamorfosis le recuerdan no al bebé que traerá al mundo, como Irma, sino al párvulo que no tuvo: “Y reconocía en la cucaracha de la vez que había estado embarazada” (100). El aborto dejó una huella indeleble en la memoria de G. H. que podía redimir ahora desde el momento en que el producto dentro de su estómago se relacionaba con la materialidad en bruto de la cucaracha: el feto era una materia neutra, pura, el estado prístino de la vida.

Sin embargo, esa experiencia trascendental, teniendo lugar en su cuerpo, aconteciendo dentro de ella y con ella, le producía vértigo y terror. Tal vez por esto no pudo soportar su embarazo, tal vez por esto lo desechó fuera de ella.

Tarazona toma distancia de esta metafísica lispectorina y opta por desconcertar al lector. Hay dos escenas en las que Irma aparece en un hospital, la primera se puede suponer es cuando conoce a su compañero en la playa. Él le hace saber que “tras encontrarme en la playa, hablé de mi viaje en tren y, que al llegar, estuve internada en un hospital pues en mi muñeca estaba la marca pegajosa de la cinta que había sujetado el catéter del suero común. No lo recuerdo” (81). Más adelante, Irma recordara esa estancia en el hospital, pero no ofrece ninguna certeza clara de cómo llegó, y más importante, cómo la dejaron salir si su cuerpo, en plena mutación, mostraba garras con piel verde. Después de que la enfermera la revisara y el médico la recetara con unas pastillas, ella toma su maleta y se va hacia donde la dirige el olor de la brisa marina. La segunda ocasión que Irma aparece en un hospital, no se sabe cómo llegó allí: “Me dijeron que me detuvieron porque caminé desnuda –o eso dijeron” (163). El título de ese último capítulo en la novela es “Fábula”: todo lo que sucedió en *El animal sobre la piedra* podría ser producto de una enferma mental que delira con un huevo que contiene a su hija. En esta escena luce una Irma sedada bajo el cuidado de una dulce enfermera que mima sus delirios; le ayuda a cuidar su huevo, el cual, al final de la historia, está vacío.

Braidotti y el devenir femenino

Las coincidencias entre Lispector y Tarazona son varias en este par de novelas. Las dos muestran una preocupación visceral del cuerpo femenino y lo problematizan en sus ficciones. Lo llevan a un extremo que las extrae de las concepciones corporales socialmente aceptadas. Lo interesante, es que utilicen metáforas animales para descentralizar las experiencias femeninas de la biología: el sexo, la reproducción, lo instintivo. Podría decirse que, para poder ficcionalizar con verosimilitud *eso* de lo que quieren hablar, tuvieron que recurrir a otro mapa sensual, a otro cuerpo no humano, a otra visión linfática como es la zoología. Para comprender esto, sería prudente analizar el fenómeno, una vez puestas en la mesa las diferencias y similitudes de ambas escritoras, desde la perspectiva de las teorías de Rosi Braidotti y Gilles Deleuze.

La filosofía de Rosi Braidotti, influida fuertemente por el filósofo francés Gilles Deleuze, muestra una preocupación constante acerca del devenir femenino tal y como se ejemplificó más arriba. Un sujeto femenino dislocado, afuera de la lógica heteronormativa en cualquiera de sus puntos críticos: intelectuales, culturales y biológicos. Braidotti parte de la aseveración del *devenir el Otro* de Deleuze que se opone al sistema patriarcal en donde la medida de todo es el hombre. Para él no hay un sedentarismo óptico: el ser es un constante cambio, un fluir o fugarse, es decir un devenir. Estancarse en las identidades, en los esencialismos, es repetir los patrones por los que se ha configurado el universo humano. Es antinatural: mientras todas las especies evolucionan de acuerdo a los cambios terrestres, atmosféricos y temporales, el ser humano se concibe como un ser acabado, perfeccionado y completo. No hay, parece ser, un más allá de su propia estructura biológica. Deleuze opone a esta suspensión metafísica un nomadismo en constante flujo, siempre un proceso inacabado. Para Marrati-Guénoun (1999), el devenir consiste en lo

siguiente: “est un processus, mais un processus que ne produit rien d’autre que lui-même. Le devenir est un passage, mais un pur passage, qui trouve sa réalité en lui-même, en ce qui fait ou laisse passer, sans égard pour l’état de départ ou celui d’arrivée” (203).

Deleuze ofrece varios ejemplos de devenires que se oponen a la medida masculina y que despiertan nuevas sensualidades que abren el abanico de percepciones, las cuales, por consiguiente, ofrecen nuevas concepciones del mundo no realistas, sino naturales: “devenir-animal, mais aussi du devenir-femme, enfant, végétal, du devenir-molécule ou, finalement, imperceptible” (Marrati-Guénoun 1999: 204). De todos esos devenires, sólo excluye uno: “Le devenir ne va pas dans l’autre sens, et l’on ne devient pas Homme” (Deleuze y Guattari 1980: 290). Es decir, el devenir no es un retroceso: no es válido devenir hombre porque todo devenir, en palabras de Marrati-Guénoun, es un “devenir minoritaire” (204). Para el filósofo, el devenir tiene dimensiones políticas desde el momento que desestabiliza las identidades sociales y opta por los estatus imperceptibles, marginados o “secretos”. No es posible para un animal devenir hombre, porque entonces se reproduciría más de los Mismo: “pour autant que l’homme se présente comme une forme d’expression dominante qui prétend s’imposer à tout matière, tandis que femme, animal ou molécule ont toujours un composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation” (Deleuze y Guattari 1980: 290).

Aquí conviene detenerse un poco. De los dos devenires que Deleuze y Guattari ponderan en *Mille Plateaux*, dos encajan perfectamente en las ficciones de Tarazona y Lispector, el devenir animal y el devenir mujer. Ambos son refractarios de la dominación masculina. Como ejemplo, los pensadores franceses nombran a un escritor inexorablemente relacionado con las autoras y a una obra en específico de él: Franz Kafka y *La metamorfosis* (1915). En *Kafka. Pour un littérature mineure* (1975), ellos relacionan la mutación de Gregorio Samsa con una postura política y real, no imaginaria ni psicoanalítica. El insecto es una salida, una fuga del orden sistemático de las instituciones sociales; el personaje de Kafka se fuga de la lógica en la que se desenvuelve su vida, como la burocracia y la familia. “Nous disons que, pour Kafka, l’essence animale est l’issue, la ligne de fuite, même sur place ou dans la cage. *Une issue, et pas la liberté*” (Deleuze y Guattari 1980: 15; cursivas de los autores). Si se compara a Gregorio con Irma y con G. H., resulta una cierta evidencia entre sus propósitos: no hay voluntad del ser más que el impuesto por fuerzas ajenas a su naturaleza. Los tres se fugan a través de la metamorfosis, de la dislocación de sus cuerpos y de sus identidades: no hombre, no mujer, sino devenir, nomadismo molecular que los descentra del sedentarismo institucional. A esto los pensadores franceses le llamaron desterritorialización: un sujeto ilocalizable e imperceptible dentro del espacio o del tiempo. Irma y G. H. parecen marcar su vida con otro reloj, con otra calendarización del mundo; sus cuerpos obedecen al reloj cosmológico y terrestre de la Tierra y no al de los hombres. No obstante, Braidotti, como se verá más adelante, aboga por una diferencia entre Lispector y el escritor praguense.

Continuando con la descentralización de los sujetos, Braidotti traza una teoría del devenir animal a partir de los preceptos anteriores. Para ella, Deleuze ofrece una nueva forma de pensar el sujeto femenino no como un esencialismo, sino como un sujeto en construcción permanente, un devenir-mujer o un sujeto nómada. Este tránsito o fluir continuo desembara a la mujer de las categorías sociales que le son impuestas, incluso de aquellas que la definen positivamente. Bajo la lente de Braidotti, Deleuze no distingue una diferencia entre el hombre y la mujer y opta por un ser amalgamado: los géneros y los sexos se

disuelven (1994: 120) porque son devenires, no estancamientos culturales ni biológicos.² Lo explica mejor en su texto “On Bugs and Women”: “The entire process of becoming aims at moving beyond sexual dualism or gender dichotomy (1994: 117), por lo que produce un sujeto disperso, no binario; múltiple, no dual; interconectado, no dialéctico; en constante flujo, y no suspendido. Al colocar a la mujer junto a los animales, los vegetales y lo niños, Deleuze la identifica con lo secreto e imperceptible, pero al mismo tiempo como lo opuesto a la ley patriarcal, pero aún así dentro su legislación. Así, dice Braidotti, Deleuze lleva al sujeto a su límite “in a constant encounter with external, different others” (2002: 119). El sujeto en esta lógica deja de ser dual y se comunica con los otros sujetos no unitarios (“non-unitary entity”): “The nomadic subject thus engages with his or her external others in a constructive, ‘symbiotic’ block of ‘becoming’, which bypasses dialectical interaction” (2002: 119).

En la filosofía nómada, continua Braidotti, el sujeto es concebido en una cadena de conexiones tanto humanas como no humanas, entre ellas animales, vegetales, virus y ecosistemas (2002: 122). Esto crea una necesidad de conexión inmanente entre las entidades y lo que los orbita; es decir, hay un mundo compartido. “In philosophical nomadology this quest is addressed precisely through the notion of becoming animal” (2002: 123). El animal nunca *domestica* ni posee su entorno, sino que lo atraviesa y es travesado por él, son inmanentes uno del otro. Los animales, hasta cierto punto, no son entes ajenos a su ambiente, sino que son parte de él, es decir, no lo violentan, sino que lo conforman. Por esta razón, para Deleuze, “the strength of animals lies precisely in not being-one”: ellos mutan, son seres en constante transformación de acuerdo a su ecosistema, y dicho cambio “is expressed in their attachment to an interdependence on a territory” (133). Es decir, más que depender, *interdependen* con un espacio concreto con el que se relacionan de manera sensorial y perceptiva. Para codificar y expresar su permanencia o pertenencia a un medio ambiente, los animales utilizan sus cuerpos: marcan, hacen ruidos, derraman fluidos no en señal de agresión, sino de equilibrio. Esto, dice Braidotti siguiendo al filósofo, trasciende su animalidad y los emparenta con los humanos debido a que son lenguajes por los que expresan su estar en el mundo (133). Como ejemplo, Irma en *El animal sobre la piedra* asesina a una iguana que intentaba ocupar la piedra donde ella se ocultaba y, como señala Kissick (2014), el personaje de Tarazona asimismo necesita “desterritorializarse”, mudarse a un ambiente idóneo donde pueda llevar a cabo su transformación y para ello se mueve de la ciudad a la playa, que es el “lugar ideal para el devenir-nómada de Irma, representando un espacio fluido en que los límites fronterizos se negocian” (30). Sólo así, saliéndose de las categorías que la limitan, puede escaparse de la institucionalización de su cuerpo. Y, coincidiendo con Deleuze y Braidotti (aunque no la cita), Kissick asevera que el devenir animal de Irma “es un acto político que corresponde al esencialismo genérico femenino, desarraigando el fundamento discursivo de las jerarquías institucionalizadas del Estado” (26).

A partir de aquí, el pensamiento de Braidotti emparenta esos comportamientos animales con el sujeto femenino. Para ella, las mujeres y su relación animal ha sido mitificada por los discursos teóricos. El psicoanálisis simboliza lo animal como algo pernicioso, como una represión o un desequilibrio, es decir como una patología: “Animals are metaphoric representations or metonymic displacements of unprocessed traumas” (140). En cambio, para Deleuze los animales no son metáforas, sino metamorfosis,

.....
2- Sin embargo, Braidotti corrige esta idea debido a que para ella no se puede borrar la lucha cronológica de la mujer para pensarse a sí misma.

por lo tanto anti-edípicos. Aquí es donde Braidotti remarca esa diferencia entre Kafka y Lispector, y que aplica también para Tarazona: mientras que el devenir animal de Samsa se percibe como la entrada a una etapa oscura y maléfica en su vida, Irma y G. H. parecen beneficiarse de su mutación. Lispector y Tarazona trascienden su humanidad, o sea la rechazan, mientras que Kafka, al perderla, se siente perdido y avergonzado. Esto se debe a la perspectiva sexual, asegura Braidotti: el hombre, por serlo, se coloca en un nivel superior, el devenir para él es una denigración de su propia figura al representar ella la medida ideal de la evolución; mientras que la mujer, al ocupar un lugar poco privilegiado, trasciende esos valores impuestos, por lo que se fuga de esa humanidad ideal, pero además existe otra ventaja según la filósofa, que es el poder reproductivo: “anti-Kafka in her power of regeneration, female in her generative force, yet beyond the psycho-sexual identity of Woman” (166). De hecho, Marianella Collete (2002) señala que, en el caso de G. H., la mutación tiene que ver con la aceptación de su sexualidad no sólo en el sentido reproductivo sino el deseo mismo: con “el abandono de su ser racional y el reconocimiento de su animalidad, G. H. experimenta una explosión orgiástica producto de su acto de subversión del poder” (220). Esta aceptación del deseo resulta transgresora porque al asumir su nuevo estado, tanto reproductivo como sexual, las protagonistas derriban mitos sobre sus propios cuerpos.

Braidotti se ha ocupado en varias ocasiones sobre la obra de la escritora brasileña, pero se ha enfocado en una que se adecúa a su pensamiento, que es *La pasión según G. H.* Para empezar, Braidotti comienza diciendo que el espacio donde ocurre la acción es uno muy específico para los propósitos del acontecimiento ulterior: como con los animales, G. H. necesita un ecosistema que la acoja y la proteja del mundo exterior desequilibrado, un recinto interdependiente: que sea una motor de vida en constante trabajo. El cuarto de la sirvienta está situado en la parte más alejada de la casa de G. H., el cual para Braidotti es una proyección del cuerpo femenino (1994: 126). Ese cuarto es una extensión o prótesis de G. H., por lo tanto su mutación es una disolución de su propio ser. El cuarto es un “microcosm, where time implodes into a continuous present” (127). Esta conexión con el lugar del acontecimiento también tiene una repercusión en G. H. y asimismo en Irma, quienes para poder mutar necesitan un espacio idóneo para probar sus nuevas habilidades. La necesidad de una piedra al lado de la playa y el cuarto de la sirvienta pasan de ser meras topografías a ecosistemas en donde los habitantes son uno mismo con todo.

Y como menciona Braidotti, G. H. en la habitación parece haberse fugado del tiempo calendarizado y entrar en un tiempo más pulsional, sensual, que difiere de la periodización humana. Dice: “it is a space where anamorphosis and optical illusion accompany the collapse of linear time. Ancient as the earth, it is prehistorical space, outside the humane, civilized sense of the self” (127). El “compañero” de Irma le comprueba algo que ella siente vibrar en su nuevo cuerpo: “eres un animal prehistórico y estás viendo transcurrir el tiempo que nadie más ve” (66). G. H., en pleno éxtasis evolutivo, asevera que “yo era apenas un dato histórico” (78), y hay que recordar que se compara con la cucaracha, quien se mueve en un tiempo distinto del humano, pues lo precede y lo excede, estaba antes de él y seguramente sobrevivirá el apocalipsis venidero.

Otro dato que Braidotti señala en Lispector y que tiene relevancia para Tarazona, es la maternidad como distintivo de su sexualidad femenina. Aunque ambos personajes traspasan la clasificación sexual humana, como se explicó más arriba, todavía se dan indicios de cierta feminidad en sus nuevas corporeidades; uno de esos, es precisamente su carácter de madres. G. H. e Irma: la primera, al entrar en contacto con la cucaracha, materia de vida en estado puro, le recuerda esa sensación en su vientre de su hijo y el

cual abortó, mientras que la segunda mujer, cuando se encuentra en el hospital, ya en el último capítulo, se da cuenta que su huevo siempre estuvo vacío. Las dos tienen una experiencia materna frustrada. Clarice Lispector dijo en una entrevista que escribió *La pasión según G. H.* después de un aborto (2002). Pero esto no es considerado como negativo, dice Braidotti, ya que al abortar *naturalmente* por consecuencia de su metamorfosis, tanto Irma como G. H. derriban la determinación maternal que se espera de ellas. Esto, continúa, “marks the confrontation with the maternal as an abject and therefore sacred in any case unvoidable site of female identity” (1994: 128). De hecho, que los dos personajes experimenten la maternidad de formas distintas, una por medio de una cucaracha y la otra sin cópula sexual, también contribuye al punto anotado de Braidotti. Irma es más consciente de esto:

Usé de manera correcta mi instinto: sentarme sobre la mancha de semen el otro día, en la playa, fue un acto certero. Mi especie, entonces, prescinde de la cópula. Somos seres que habitan el planeta desde hace miles de años y la búsqueda de la supervivencia es una intención natural. Si no hay posibilidad de copular hallamos la fecundación. Así hice y no erré. Comprobé que mi nuevo sexo funciona. (80)

Una última característica femenina de ambas es que sus cuerpos secretan líquidos que están ligados a los procesos corporales de una hembra. En Lispector son inevitables esas reacciones, dice Braidotti: “is specifically sexed as female. References to sexuality, to motherhood, to body fluids, to the flow of milk, blood, mucus are unmistakably female” (1994: 128). Las descripciones que hace Irma de sus sensaciones en el útero son también exclusivamente femeninas, y además que sus instinto de protección y cuidado maternal son elocuentes cuando sale al mercado a buscar carne para alimentar a su cría cuando ésta nazca.

Son sutiles las similitudes entre Lispector y Tarazona, de aquí que Braidotti derrame luz sobre la obra de la autora mexicana. Las transformaciones de sus personajes devienen en seres inclasificables para el entendimiento humano y, por esta razón, abren el panorama de perspectivas no solamente acerca de la figura de la mujer en la sociedad, sino que también confrontan al hombre mismo al llevarlo al límite de su figura. Cuando Deleuze dijo que el hombre no puede ser devenir, partió de esa figura, la de hombre para ir más allá, pero jamás hablo de una mujer aculturada en la ideología del hombre. Como se pudo ver en estas dos novelas, la mujer, no por serlo, representa una opción viable para el devenir; ella, como el hombre mismo, vive dentro de un contexto biológico e ideológico absoluto del cual necesita escaparse. G. H. e Irma, no contentas con su estatus “bio”, se despliegan y desdoblán en una experiencia más allá de sus expectativas como mujeres.

Referencias

- Braidotti, Rosi. 1994. Of bugs and women: Irigaray and Deleuze on the becoming Woman. En *Engaging with Irigaray. feminism, philosophy and modern european thought*, editado por Carolyn Burke, Naomi Schor y Margaret Whitford, pp. 111-37. Nueva York: Columbia UP.
- Braidotti, Rosi. 1994. Discontinuous becomings: Deleuze and becoming-wWoman of philosophy. En

Nomadic subjects embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory, editado por Rosi Braidotti, pp. 111-23. Nueva York: Columbia UP.

Braidotti, Rosi. 2002. Met(r)morphoses: Becoming woman/animal/insect. En *Metamorphoses. Towards a materialistic theory of becoming*, editado por Rosi Braidotti, pp. 117-71. Malden: Polity.

Collete, Marianella. 2002. El reconocimiento de la identidad corporal femenina en La pasión según G. H., de Clarice Lispector. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26 (1/2): 211-223.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles. 1975. *Kafka. Pour un littérature mineure*. Paris: Minuit.

Dos Santos Silveira, Jorge. 2009. Innovación y tradición en La pasión según G. H. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42.

Kabbenhoft, Kenneth. Verano 1995. Mysticism to sacrament in A paixão segundo G. H. *Luso-Brazilian Review* 32 (1): 51-60.

Kissick, Scott. 2014. El bestiario de Kafka en América Latina: el 'devenir-animal' y la subjetividad posthumana en *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 62: 25-34.

Lispector, Clarice. 1996. *A paixão segundo G. H.* París: Ediciones UNESCO/FCE.

Lispector, Clarice. 2010. *La pasión según G. H.* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Marrati-guénoun, Paola. 1999. L'Animal qui sait fuir. Deleuze: politique du devenir, ontologie de l'immanence. En *L'Animal autobiographique*, editado por Marie-Louise Mallet, pp. 197-214. París: Galilée.

Tarazona, Daniela. 2001. Membranas. En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*, pp. 275-92. México: Era/UNAL.

Tarazona, Daniela. 2008 *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.

Tarazona, Daniela. 2009. *Clarice Lispector*. México: Ediciones Nostra.

Tarazona, Daniela. 2012. *El beso de la liebre*. México: Alfaguara.